

DUCHAMPOVA ŠUTNJA: Vrijeme bez događaja*

Žarko Paić

Znakovi praznine i prostorni obrat (*spatial turn*)

Tekstovi filozofa i umjetnika izravno ili neizravno vezanih uz duh "povijesne avangarde" nose patos očekivanja velikoga obrata. To, dakako, ne treba čuditi. Dva svjetska rata i komunističke revolucije bile su sudbonosnim događajima prekretnice u odnosu na postojani smjer povijesnoga gibanja. Između apokaliptike i mesijanstva ideje nastale u 20. stoljeću stapaju se s retorikom revolucija i mahnitom srdžbom sukobljenih strana u građanskim ratovima. Uostalom, bez razumijevanja radikalnoga obrata povijesnoga sklopa bitka, bića i biti čovjeka ne može se uopće dohvatiti ono čemu je smjerala umjetnost avangarde. Tko bi u ime čistoće forme želio suvremenu umjetnost osloboditi od buke i bijesa politike ne samo da bi ispao naivan u blaženom estetskome autizmu. Još bi bilo gore misliti da se tome može oduprijeti bijegom u zatvorene svjetove dekadentnoga osjećanja života, poput des Esseintes, glavnoga junaka romana Jorisa-Karla Huysmansa *Naopako*, koji se sklanja u odaje vlastita narcizma i odbojnosti spram prostaštva masov-

* Studija iz trećeg sveska *TEHNOSFERE: Platforme od struna – Estetika i suvremena umjetnost*. Prva dva sveska *TEHNOSFERE* izašla su u prethodne dvije godine.

noga ukusa svjetine da bi očuvao dostojanstvo mišljenja i vlastite slobode.¹ S modernim je razdobljem znanosti i tehnike otpočela istodobno najgorljivija *politizacija svijeta života* u povijesti čovječanstva. Ne smije se smetnuti s uma da je nastanak racionalnoga poretka organiziranja društva i države u Europi koncem 18. i osobito u 19. stoljeću označio raskid sa svakim oblikom nereflektirane pobune protiv poretka. Kada s modernim korporativnim kapitalizmom otpočne dugovjeka karijera pojmova poput "ideologije", "političkih stranaka", "birokracije", "oligarhije" i "masa", susrećemo se s gotovo nužnim diskursom kaosa i reda, nazatka i napretka, tradicionalizma i utopije.

Čistoća umjetnosti kao da pripada nečemu izvan ovoga života – sferi božanskoga ili autonomnome polju djela neuprljanoga profanim svrhama života u borbi interesa i strasti. Štoviše, kao da se vrtoglavom brzinom, koja otima dah u ideji "napretka" i "razvitka" s pomoću sve savršenije tehnologije, neizmjereno udaljavamo od onoga što je od iskona bilo samorazumljivo pripisano ideji umjetničkoga djela (*ergon, work, Werk*). A to je da iza njezina privida ili sjaja ljepote u pojavnome svijetu postoji vječna i nepromjenljiva božanska bit egzistencije. Prema njoj se sve odmjerava, ravna i regulativno upravlja u svijetu. Odjelovljivanje se odnosi i na ozbiljenje u stvarima i na formu u kojoj biće kao stvar postaje materijalno prisutnim u svijetu. Djelo otuda ima karakter materijalizirane prisutnosti ideje. Kada je riječ o umjetničkome djelu (*poiesis*), tada se radi o ljepoti ili njezinome rastjelovljenju, čak i negaciji. Umjetničko djelo za razliku od estetskoga objekta (*readymades*) isijava jednokratnu neponovljivost izvornika. Ali pritom nikad ne nestaje nužnost da umjetnost može postojati bez formalno-materijalnoga traga u vremenu. Od početka nije problem djela u nužnosti prisutnosti kao forme-materije (*eidós-morphé i hylé*), nego u onome što čini bit ideje umjetnosti. Svaka epoha razračunava se s idejom umjetnosti na svoj način. Renesansa je nastojala oživjeti duh antike u novome okružju rađanja znanosti i tehnike; neoklasicizam je ustrajavao na obnovi rimske tradicije u svjetlu nastanka modernoga poretka vrijednosti; naposljetku povijesna avangarda umjetnošću više ne želi ništa prikazivati niti ništa predstavljati. Umjesto toga, ona umjetnošću ni manje ni više hoće ono isto o čemu pjeva Reiner Maria Rilke u *Devinskim elegijama*: "Moraš promijeniti svoj život!" ("Du mußt dein Leben ändern!").

1 Joris-Karl Huysmans, *Naopako*, Litteris, Zagreb, 2005. S francuskoga prevela Ana Buljan.

U ekstatičkome zanosu anarhističke pobune protiv lažnih vrijednosti modernosti u njezinome banaliziranju života još i danas uzvišeno odjekuju riječi jednog od glavnih mislilaca dadaizma Huga Balla iz *Fragmenata Dade* (1916-1917): "Riječ i slika su jedno te isto. Slikarstvo i poetska kompozicija pripadaju zajedno. Krist jest slika i riječ. Riječ i slika su razapeti... (13. lipnja, 1916.)" "Nova umjetnost jest dražesna jer je u doba totalnoga raspada očuvala volju-za-slikom; jer nastoji osnažiti sliku, čak i unatoč suprotstavljenim značenjima i dijelovima. (30. ožujka 1917.)" "Možda je umjetnost za kojom tragamo ključ za svaku prethodnu umjetnost: solomonski ključ koji će otvoriti sve tajne. (23. svibnja, 1917.)."²

Paradoks je suvremene umjetnosti nastale upravo na tragu Ballovihih fragmenata o iskustvu dadaizma u tome što nastoji istodobno oduzeti umjetnosti auru posvećenosti božanskome dokidanjem njezina autonomnoga statusa u građanskome društvu te dovesti je na prag onoga što je pripadalo minulim arhajskim vremenima. Ono navlastito ideji početka (*arché*) pojavljuje se s "povijesnom avangardom" 1920-ih i 1930-ih godina: (1) kao težnja za stapanjem sa svakodnevicom; (2) kao volja za stvaranjem "novoga" iz osnovnih pretpostavki moderne tehnologije.

Avangarda izričito teži budućnosti. U njoj vidi spasonosnu dimenziju vremena. Ali tako što prošlost oslobađa od iluzija zamrznutoga vremena. U svim manifestima, a osobito u Maljevičevu *Manifestu suprematizma* iz 1915. godine prošlost se, doduše, osporava i negira stoga što je ideja umjetnosti bila žrtvovana na oltar religije. Na taj se način događa to da poziv za konačnim dokidanjem forme umjetnosti i njezina djela prelazi u gotovo opsesivno bavljenje "novom mitologijom" suvremene umjetnosti. Ako se, pak, borba s esteticizmom modernizma prisutnim u djelima umjetnika i književnika kraja 19. stoljeća prikazivala nužnim korakom do dokidanja pseudo-autonomije umjetničkoga djela i figure slobodnoga umjetnika, to je očito bila strategijska igra s posljednjim ciljem ozbiljenja osamostaljenoga djela u zajedničkome događaju onoga što nadilazi estetske svrhe umjetnosti. Nije riječ ni o čemu drugome negoli o susretu i suočenju s biti tehnike kao načina razotkrivanja bitka u modernome svijetu. Tako je to izveo Heidegger u znamenitome pre-

2 Hugo Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, Duncker & Humblott, München-Leipzig, 1927., str. 99., 154. i 161.

davanju/raspravi "Pitanje o tehnici" ("Die Frage nach der Technik") iz 1953. godine.³ Što je više nesuvisloga govora o "kraju umjetnosti" to je više njezine dvojbene "obnove" i "povratka". Nesuvislost se odnosi na različita uglavnom promašena tumačenja Hegelove postavke kako nestanak duhovne potrebe za umjetnošću označava i njezino premještanje na razinu profanoga poretka značenja. A razlog leži u tome što je uistinu 20. stoljeće kao stoljeće totalnoga "napretka" i mobilizacije tehnike doba procvata umjetnosti kao estetskoga ili kulturnoga pogona. Nikad u prijašnjim epohama nije umjetnost bila toliko uzdizana do trona apsolutne slobode i moći. Povrh toga, nikad se od nje nije očekivao spasonosni obrat svijeta. Uz dodatak onoga što se čini posvemašnjim promašajem njezina metafizičkoga ustrojstva: da, naime, stvori uvjete mogućnosti za dolazak događaja nalik otvorenosti rađanja novoga Boga. U tom pogledu nije nipošto slučajno da se sveza i odnos (filozofijske) mitologije i (političke) tehnologije pokazuje kao odnos slobode i moći, kontingencije i nužnosti.

Sve je, doduše, otpočelo s romantikom i njezinom idejom o povratku bogova u povijest. Ovo je duboko proživljeno u poetskoj sudbini Friedricha Hölderlina. Njegova životna drama naposljetku postaje ishodištem prave tragedije modernoga doba. Ludilo nije, dakle, nešto izvanjsko spram gubitka iskonskoga kazivanja jezika preobrazbom u znakove bez značenja. Što je Nietzsche u kritici metafizike nazvao preokrenutim platonizmom za narod, misleći na rassetoga Boga kršćanstva, u Hölderlina poprima značajke izgubljenе vjere u povratak grčkih bogova. Jer bez njihove prisutnosti u životu modernoga čovjeka sve preostaje pusto i prazno.⁴ U znaku te neizmjerne praznine i odsutnosti spasonosnoga događaja umjetnost od romantike do kraja avangarde proživljava nečuveni trijumf u estetikama privida, doživljava i interaktivnosti. Nadomjestak suvereno vlada. No, tek će na ishodu tehničkoga razdoblja "kraja povijesti", koje otpočinje s pokretima "povijesne avangarde" (futurizam, dadaizam, konstruktivizam i rani nadrealizam), bljesnuti misao o tome da je umjetnost istinsko mjesto zbivanja onog života koji se ne vodi izvanjskim svrhama, već se ukorjenjuje u biti tehno-poietičkoga stvaranja či-

3 Martin Heidegger, "Die Frage nach der Technik", u: *Vorträge und Aufsätze*, Klett-Cotta, Stuttgart, 2009., 11. izd., str. 9-40.

4 Vidi o tome: Maurice Blanchot, *Književni prostor*, Litteris, Zagreb, 2015., str. 333-344. S francuskoga preveo Vladimir Šeput.

stih događaja. To su oni događaji koji se ničim drugim ne mogu objasniti niti opravdati negoli svojom događajnošću bez prvoga uzroka i posljednje svrhe. Zašto uopće takva "zaludnost" umjetnošću u doba koje je od novoga vijeka zatvoreno u mogućnostima da bude bilo što drugo osim racionalno, znanstveno, konstruktivno? I čemu tolika fanatična usmjerenost najvećih misaonih vrhunaca u filozofiji do danas kao u slučaju Heideggera, Adorna i Deleuzea, koji polažu nade u spasonosni obrat metafizike iz umjetnosti *kao* događaja?

Vidjeli smo da Hugo Ball izjednačava jezik i sliku. No, više se ne radi o prvenstvu jezika kao *logosa* nad osjetilnom prirodom slikovnog od samoga početka metafizike svedenoga na pojam oponašanja već uvijek opstojeće zbilje (*mimesis*). Čitav se povijesno-epohalni sklop vladavine jezika sada preokreće u svojoj "biti". Umjesto onoga što je imalo zakonomjernost nužnosti i nepromjenljivost u promjenama stanja na prijestolje se mišljenja uspinje ono drugotno, svagda akcidentalno, prolazno i materijalno. Dadaizam je u tom pogledu kristalizacija ideje povijesne avangarde koja radikalno mijenja poredak označitelja i označenoga. Njezin je ontologijski znak znakova u tjelesnosti tijela kao slike. I utoliko se jedino može razumjeti svekolika pobuna protiv dosadašnjega metafizičkoga shvaćanja umjetnosti s vrhuncem u ideji autonomnoga djela. A ono više ne dobiva značenja iz mita i religije, već iz nečega što pripada temeljnoj moći modernoga načina proizvodnje života. Radi se o znanstvenoj konstrukciji svijeta kao tehničkoga postava bitka. Ako, dakle, slika stupa na mjesto jezika, onda je sama slikotvornost ovoga svijeta moderne tehnike postala tehno-poietičkim načinom egzistencije. Nadalje, umjetnost koja u napadu na institucije modernoga kapitalističkoga društva predvodi čitav taj (ne)artikulirani pokret "povijesne avangarde" prve polovine 20. stoljeća u Europi imenuje se "besmislenim" izriječkom – DADA.⁵ Izraz ne znači ništa. Može se čak reći da u "neizrecivosti" upućuje na razgradnju smislenosti jezika. I doista, prava je istina uspona i promašaja avangardne umjetnosti u onome što je preostalo od tog radikalno-performativnoga pokreta destrukcije jezika kao konstrukcije tehničke slike. To, dakako, ne znači da su drugi umjetnički pokreti unutar povijesne avangarde manjega značaja ili da su danas posve pali u nemilost glede interesa suvremene teorije i po-

5 Vidi o tome: Christoph Krahl, *Antikunst: Künstlerische Grenzüberschreitungen von Dada bis Christoph Schlingensiefel*, www.kunstlump.de/text.html/einleitung

vijesti umjetnosti. No, ni futurizam ni konstruktivizam, a niti nadrealizam nisu u svojim programatskim temeljima imali tako jasno iskazani zahtjev za anti-umjetnošću, anti-slikom, preobrazbom života u estetski objekt. Naposljetku, nisu niti na tako plastičan način otvorili pitanje preobrazbe bitka u postajanje tijela kao sinteze životinje-čovjeka-stroja izvan svake površne politizacije i estetizacije onog što je preostalo od "života".⁶

Kada Hugo Ball uz Hansa Arpa, Marcela Jancoa i Tristana Tzaru, kao glavne predstavnike ciriške DADE odbacuje bilo kakvu "programatičnost" ili, pak, diskurzivnost teorije, usmjerujući pozornost na antiteorijsku ideju umjetnosti, onda se taj duh pobune i kaosa, kontingencije i neodređenosti mora razumjeti iz poriva da se čitava struktura metafizičkoga mišljenja-osjećanja razori u krhotine. To se ne odnosi samo na umjetnost. Naprotiv, pojam je "umjetnosti" iz povijesne predaje nakon Grka postao razlogom njezina ozakonjenja kao privida i opsjene, moći i vladavine nad pulsirajućim snagama života uopće. Unatoč tom naizgled razbarušenome i nesustavnome načinu mišljenja, iz tekstova koji umjesto cjeline iskazuju istinu fragmenta možemo izvesti ono što će postati temeljnom značajkom suvremenosti s obzirom na svezu estetskoga i tehnologijskoga. Ako DADA pretpostavlja sve ono što je suprotstavljeno poretku i harmoniji dosadašnje slike svijeta, tada je samoozvučno da se novi način shvaćanja umjetnosti i života ne može više razmatrati u obzoru onoga što je postalo vodećim kanonom, mjerilom vrijednosti, postulatima morala i vladavinom uma. U svim Ballovim tekstovima, koji su istodobno autobiografski i "programatski", na plodotvoran je način iskazan zahtjev za preokretom racionalnoga diskursa zapadnjačke metafizike. Ali način kazivanja je istodobno poetsko-slikovno mišljenje u traganju za "istinom"

6 Dieter Mersch, *Ereignis und Aura: Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 2002., str. 251-260. – Mersch koristi izraz "arheologije performativnoga" i tu smješta meta-umjetnost bez referencije dadaizma i nadrealizma. No, ono što je središnje unutar performativnoga obrata avangarde odnosi se na "koncept" anti-umjetnosti. Njezina je nakana usmjerena na negiranje i osporavanje modernoga koncepta autonomnosti estetskoga ukusa i ideje umjetničkoga djela u okviru samozakonjerne institucije umjetnosti u građanskome društvu. Projekt dadaizma otuda ima "etičku" dimenziju. Prema Merschu, pojavljuje se po prvi puta jasno naznačeno polje neodređenosti i slučaja kao carstva kaosa. Iz toga proizlazi simbolička uporaba umjetnosti kao tehnike prevladavanja estetskoga horizonta građanskoga društva u kapitalizmu. Na mjesto autora kao subjekta ili "proizvođača", kako to iskazuje Walter Benjamin u svojem poznatome ogledu, dolazi negacija autorstva. Stoga je uistinu Duchampov pojam estetskoga objekta kao *readymades* paradoksalni ulazak tijela u suvremenu umjetnost i to kao "mrtve prirode" u formi kolaža, montaže i asemblaža.

života, bez teoretskih i inih posredovanja.⁷ Prosvjed protiv okoštalości tradicije smjera izgradnji "novoga" koje onome iskonskome podaruje dostojanstvo. U tome je čak i u dionizijskome kultu dadaizma "povijesna avangarda" dvoznačan projekt prevladavanja/dokidanja (*Aufhebung*) umjetnosti u životu. S jedne se strane slavi nadolazeća budućnost strojeva i nove tehnologije kao spasonosni obrat povijesti, a s druge, pak, svjedočimo želji za povratkom u stanje vječne mahnitosti kao stvaralačkoga načina izlaganja bitka. Tehnika i kaos tvore unutarnju svezu povijesne avangarde na njezinome putu razaranja svih dosadašnjih vrijednosti. Na jednom mjestu zapisa sabranih u knjizi *Bijeg iz vremena (Die Flucht aus der Zeit)* iz 1927. godine Hugo Ball kaže i ovo: "To je moć moderne estetike; ne može se istodobno biti umjetnikom i vjerovati u povijest."⁸

U prvome poglavlju eseja Petera Sloterdijka, *Kopernikansko mobiliziranje i ptolemejsko razoružanje (Kopernikanische Mobilmachung und ptolemäische Abrüstung)* iz 1987. godine taj se citat nalazi na samome početku. Sloterdijku je očito bilo stalo podsjetiti na avangardnu vjeru u rušenje svih estetskih načela. Dadaizam je pritom imao funkciju otvaranja "novoga" s pomoću sveze umjetnosti i politike shvaćene iz duha radikalnoga anarhizma kao rušenja apsolutne vladavine i moći Boga, države, kulture, estetike. Ta se euforija "prometejske ideologije napretka" u estetskoj avangardi, međutim, paradoksalno pronalazi živom upravo u zanosu razaranja. Nije stoga nipošto začudno što će ideja "novoga" biti u znaku "konstruktivne destrukcije". Ona, naime, pripada samoj "biti" umjetnosti.⁹ Gubitak vjere u povijest, o čemu govori Hugo Ball, odnosi se na njezinu svrhovitost (*télos*). DADA je imala zadaću osloboditi umjetnost od tegobnoga poslanstva povijesti u njezinoj "nužnosti". Sve što preostaje nakon raspada metafizike svodi se otuda na sklop mogućnosti i slučaja. Taj zaziv kaosa i slobode s kojim je nova umjetnost "povijesne avan-

7 Vidi o tome: Joel Freeman, "Ernst Bloch and Hugo Ball: toward an ontology of the avant-garde", u: Dafydd Jones (ur.), *DADA Culture: Critical Texts on the Avant-Garde*, Rodopi, Amsterdam-New York, 2006., str. 225-251.

8 Hugo Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, Duncker & Humblot, München-Leipzig, 1927., str. 36.

9 Peter Sloterdijk, *Kopernikanische Mobilmachung und ptolemäische Abrüstung*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1987., str. 15-26. Vidi o tome instruktivne spise o problemu avangardne umjetnosti i stvaralačkoga načela "novoga", "novosti" i "novotarija" Borisa Groysa, *Über das Neue: Versuch einer Kulturökonomie*, Fischer, Frankfurt a. M., 2002., 2. izd. i Rosalind Krauss, *The Originality of the Avantgarde and Other Modernist Myths*, The MIT Press, Cambridge-Massachusetts, London, 1986.

garde" otvorila prostor paradoksalnoj svezi/odnosu estetike i tehnologije čini se da nije prestao biti vodećim načelom niti danas kada suvremena umjetnost traži svoje nadahnuće u istraživanju tehnouznanosti i "umjetnoga života" (*A-life*). Što uistinu znači gubitak vjere u povijest? Nije to simptom ravnodušnosti spram političkih zbivanja. Uostalom, bez svjetskih i građanskih ratova i revolucija umjetnost u 20. stoljeću ostala bi praznom pločom. Razlog leži u tome što joj nakon smrti Boga preostaje potražiti opravdanje u politici *kao* ideologiji i estetici *kao* mistično-tehničkome načinu izlaganja bitka. Referencijalna točka obrata ipak nastupa u 21. stoljeću. Umjetnost "danas" više ne svjedoči nikakvo drukčije poslanstvo negoli ono o *repolitizaciji* i *reestetizaciji* svijeta. U doba vladavine *tehnosfere* vrijeme protječe bez događaja, a prostori se suvremene umjetnosti ispražnjavaju od sadržaja već time što postaju čistom formom arhitekture apsolutne deteritorijalizacije/reteritorijalizacije. Bezdogađajnost se suvremene umjetnosti odnosi na nemogućnost "revolucije" i "utopije" u već temeljito promijenjenom suvremenom svijetu u kojem je jedina prava "revolucionarna utopija" realizirana u tehnouznanstvenoj konstrukciji "Realnoga". To se ponajprije odnosi na eksperimente u istraživanju "umjetnoga uma" (*A-intelligence*) iz čega nastaju mogućnosti stvaranja "umjetnoga života" (*A-life*). Umjesto događaja koji su iščekivali neoavangardni situacionisti i fundamentalistički mesijanski teolozi na dnevnome su redu promjene u tehnologijskome okružju. Sve to ubrzano stvara pretpostavke za nastanak *posthumanoga stanja*.

Kada više nema radikalne promjene društva, što je bio uvjet mogućnosti politizacije umjetnosti u "povijesnoj avangardi", sve se svodi na "male priče" subverzije estetskih vrijednosti i na obrat u ideji umjetničkoga djela kao događaja. U središte dolazi pojam interaktivnosti promatrača. Tijekom čitave povijesti umjetnosti baš je njegova uloga bila zanemarena i zapostavljena. Pobuna oka koje gleda ono što se događa i kritički odgovara na interakciju djela, autora i publike uistinu odgovara proširenju estetskoga kruga komunikacije djela samoga. U *društvu spektakla* "promatrač" postaje važniji od tvorca i njegova djela. Štoviše, beskonačna samoproizvodnja sadržaja umjetnosti u doba novih medija formalno odgovara ideji kritičke participacije i sudioništva u procesu stvaranja umjetnosti kao zajedničkoga djela/događaja.¹⁰ Prostor u

10 Jacques Rancière, *The Emancipated Spectator*, Verso, London-New York, 2011.

kojem se zbiva takva pustolovina "diobe estetskoga", kako je naziva Jacques Ranciére, ne može se odrediti iz klasične paradigme razumijevanja umjetnosti. Dok je, naime, književnost u tom pogledu gotovo intimna stvar čitatelja u širem sklopu zajednice korisnika sadržaja te se znatnije ne mijenja još od Schillerovih vremena kada se stvarao moderni poredak značenja "javnosti" i "javnoga", sve će se, pak, iz temelja promijeniti tehničkim razvitkom novih medija – fotografije i filma. Nije stoga neobično da su najznačajniji pisci prve polovine 20. stoljeća svoj stil dolaskom filma prilagodili "kinematičkome načinu pisanja". Slike su postale dinamične, a njihovo kolažiranje i montažiranje ulogu je metafore svelo na posvemašnju igru s odavno izgubljenim svijetom simbola. Prostor se više ne nalazi u zoni "Realnoga", da se poslužimo Lacanovim pojmom za moć jezika kao artikuliranoga načina konstrukcije nesvjesnoga. Umjesto toga, njegovo se prožimanje s totalnim životom suvremenoga čovjeka dešava u mreži različitih događaja. Njihova je značajka u kontingentnome kaosu slikâ koje nadomještaju jezik.

Najveći tabu, dogma i totem onoga što nazivamo suvremenom umjetnošću jest njezina paradoksalna zadaća da se obezvremeni tako što će se u potpunosti stopiti s prostorom vlastita nestanka. Iako je proglasila svoje poslanstvo duhom apsolutnoga rastemeljenja u oponašanju Boga i prirode (*mimesis*), razmještanja euklidovskoga prostora i otvaranja mnoštva svjetova razlike, što pretpostavlja korak s onu stranu granica stvaranja i stvorenoga, nešto je ipak preostalo od ove čudovišne zabrane. Ikonoklazam slike i prelazak iz kraljevstva govora u tjelesnost događaja omogućili su nastanak nečega što je od samoga početka moderne opsesije s tehnologijom vizualizacije bilo naslućeno u djelima velikih mislilaca-umjetnika 20. stoljeća – Duchampa i Artauda. Radi se o iskustvu kraja metafizike i njezina prelaska u patafiziku bez kretanja gore i dolje. Ono što je naslućeno u nemogućnosti daljnjega prikazivanja–predstavljanja (*representatio*) čistoga djela umjetnosti odgovara idejama filozofijskoga i znanstvenoga obrata spram nečega što se u analogiji s jezičnim obratom u sliku može nazvati *prostornim obratom* (*spatial turn*).¹¹ Kada se u ideji suvremene umjetnosti više ne može pronaći Bog, priroda, čovjek, a niti svijet u metafizičkome značenju, suočeni smo s njihovim praznim označiteljima. Nadomjestak nije puka zamjena za nešto izvorno, pa bi onda,

11 Vidi o tome: Zarko Paić, *Posthumano stanje: Kraj čovjeka i mogućnosti druge povijesti*, Litteris, Zagreb, 2011.

valjda, programiranje digitalnih medija bila zamjena za medij slikarstva od Georgia de Chirica do Francisa Bacona.

Naprotiv, logika *hybrisa* jest semiotika nadomjeska u djelovanju upravo onoga što se ne vidi okom niti se više može iskazati pravilima jezika. Suvremena je umjetnost u svojoj beskonačnoj reprodukciji (bez) izvornika život neodređenoga događaja. Sve to odgovara stalnoj prisutnosti insceniranja onoga što je progoni poput sablasti. A to uistinu podsjeća na problem "praznoga prostora" u doba gotike (*horror vacui*). No, nije to više strah od nečega što ima značajke tjeskobe egzistencije, tog herojskoga doba visokoga modernizma s kojim se u ekspresionizmu Edwarda Muncha, te u egzistencijalizmu Jean-Paula Sartrea i Alberta Camusa otvorilo pitanje o smislu subjekta i umjetnosti kao čiste kontingencije. Posrijedi je nešto posve drugo. Suvremena se umjetnost u redukciji na prostor uronjenosti (*immersion*) u čisti događaj virtualne aktualizacije suočava s pitanjem o svojoj "otvorenoj zatvorenosti". Alain Badiou je u djelu *Bitak i događaj (L'être et l'événement)* to nazvao prazninom između (*in-between*) bitka kao mnoštva i događaja kao vremenske strukture novoga. Time otpočinje prekid s dosadašnjim tijekom povijesti.¹² Prazno nije, dakle, mjesto između nečega što jest "ovo" i "ono". Ono prazno "nije". I baš stoga što "nije", upravo to što "jest" prazno u svojoj "praznini" može postati singularnim događajem novoga prostora i vremena ili ostati zauvijek praznim. Suvremena umjetnost šokantno i provokativno šuti o onome što je još ispunjava stvaralačko-razaralačkim patosom otkrivenja od trenutka njezine pomirbe s prostorom izlaganja događaja. Muzeji suvremene umjetnosti žive od te dogme i tabua. Oni su totemi vlastite obezboženosti u suočenju s onim što čini njihovu bit – da, naime, čuvaju iskustvo bezdana i arhiviraju svijest o vlastitome mjestu-vremenu onoga praznoga između (*empty in-between*).

Prostor beskonačnoga trajanja suvremene umjetnosti u vremenu aktualizacije predstavlja derealizirana *zona svetoga*. Svi su muzeji suvremene umjetnosti stoga bezlične hipermoderne katedrale, ili, pak, spektakularni hangari na rubu grada, apokaliptička svratišta urbanih nomada, arhitektura uzvišene praznine koja već uvijek računa na tri ključne riječi nadomjeska klasične estetike ljepote, uzvišenosti i fantazije: *šok, provokaciju i eksperiment*. Bez nji-

12 Alain Badiou, *L'être et l'événement*, Seuil, Pariz, 1988.

hove djelotvornosti u javnome prostoru izvedbe društva i politike globalnoga kapitalizma suvremena umjetnost i arhitektura gube posljednje razloge postojanja. Nije to, dakako, ništa novo. Problem u logici nadomjeska za ono što je nepovratno iščezlo povijesnim napretkom i razvitkom tehnološkosti samo je u tome što sve danas postaje umjetnošću bez objekta jer više nema onog subjekta koji je proizvodio novo. Umjesto toga imamo *tehnosferu*. Ona kibernetički stvara nov život s pomoću transgenskih mutacija kao u projektima Eduarda Kaca.¹³ Bez objekta i bez autentične vremenosti suvremenoj umjetnosti preostaje insceniranje "događaja" kao medijske tvorbe slike. Ovdje, dakako, razlika između stvarnoga i fiktivnoga više nije presudnom. Ono što uistinu jest bitno svodi se na šok, provokaciju i eksperiment života sâmoga u njegovoj preostaloj slobodi preobrazbe u umjetnički događaj. Giorgio Agamben je ovo doba profanacije otuda shvatio kao logiku djelovanja otvorenosti bez onoga što je Heidegger još vidio u slikarstvu Cézannea i Kleea – od predslikovnoga do praslikovnoga, polazeći od uronjenosti u tajnu samoga čina stvaranja. Otvorenost je danas postala naprosto "praznom".¹⁴ S njom se više ništa ne događa u smislu nadolazećega događaja novoga koje duboko potresa ljudsko iskustvo življenja. "Prazna" otvorenost aktualnoga vremena ne donosi ništa drugo osim spektakularnosti "nove" izvedbe. Svaka je izvedba (*performans*) utoliko "praznija" ukoliko je šokantnija i provokativnija. Eksperiment s novim u svojem mahnitome ponavljanju, koje filozof tehnologije i informacije Gilbert Simondon naziva *metastabilnošću*¹⁵, izaziva učinak zamora opažaja. I promatrači od aktivne i participativne publike, koja mora biti sudionikom događaja, ne zato što to želi, nego zato što bez nje čista ravnodušnost nadomješta udivljenje i događaj se događa bez većih poteškoća u nedogled, postaju sami zatvorenim strukturama "praznoga pogleda". No, ovaj put to nije pogled Drugoga, nego pogled umornoga boga Dioniza i njegova homeostatskoga oka kojim gleda sâmoga sebe. Suvremena umjetnost, dakle, u doba *prostornoga obrata* (*spatial turn*) ima tri stadija vlastita razmještanja: (1) *mimetičko* – priroda se razmješta tako što se neutralizira njezina praiskonska stvaralačka moć upregnućem u laboratorijski slučaj nastanka estet-

13 Vidi o tome: Ingeborg Reichle, *Art in the Age of Technoscience: Genetic Engineering, Robotics, and Artificial Life in Contemporary Art*, Wien-New York, 2009. i Claudia Gianetti, *Digitale Ästhetik: Einführung*, http://www.medienkunstnetz.de/themen/aesthetik_des_digitalen

14 Giorgio Agamben, *The Man Without Content*, Stanford University Press, Stanford-California, 1999.

15 Gilbert Simondon, *L'individuation psychique et collective*, Aubier, Pariz, 1989/2007.

skoga objekta kao "nove prirode" koja seže od umjetnih ljudskih parkova do genetske manipulacije; (2) *reprezentacijsko* – subjekt se konstituira pogledom Drugoga i jezikom nesvjesnoga kao "stroj želja" u rasponu od krika i bijesa berlinskoga dadaizma do shizofrenije identiteta u doba digitalne slike iz koje se isušila stvarnost kao zrak iz Duchampovih sušila za boce; (3) *informacijsko* – stanje i događaj se proizvode iz potrebe sustava da u doba vladavine "društava kontrole" nadzire svoje aktivne korisnike tako što im daje slobodu eksperimentiranja u granicama Oca/Zakona korporativne mreže medijskih događaja.

Razmještanja prostora izvedbe umjetničkoga djela kao događaja iz položaja umjetnika i događaja kao djela iz položaja "Velikog Trećega" u liku muzejske institucije s pravom suverene odluke o izlaganju-u-vremenu dovodi to toga da se povijest umjetnosti kao povijest ideje umjetnosti od vladavine jezika do moći slike odvija u krugu oponašanja "izvornika", predstavljanja "dvojnika" i konstrukcije "nematerijalnoga" u jednom te istome svijetu. Takav svijet smješta se u vlastitome praznome-između (*empty in-between*). Ovdje se ne radi o prostoru izlaganja nečeg kao nečeg u smislu objekta. Ako se izloži ideja kao koncept, onda je ideja muzeja suvremene umjetnosti zastarjelom. Ideje se ne izlažu. Ali novac u formi simboličke i stvarne razmjene perverzije vrijednosti da, kao i mjesto njegove reprezentacije moći poput korporativnih sjedišta kao što su banke i riznice zlatnih rezervi imperijalno umreženih država u globalnome poretku. Kada ideja postane umjetničkim "objektom" onda je problem "subjekta" u tome što on više ne vidi iza ideje ništa osim drugoga "objekta". U tom deliriju beskonačnoga uvećavanja vrijednosti raste pustinja *interobjektivnosti* našega doba. Ne, nije to više nikakav strah od praznine kao u gotici koji se nadomješta uzvišenošću Rasketoga Boga u arhitekturi katedrale svezom neba i zemlje, besmrtnika i smrtnika. Ne, nije to više ni tjeskoba modernoga subjekta koji bježi u svjetove vlastite fikcije da ne bi sudjelovao u orgijama masovna idolopoklonstva žrtvovanju Drugoga u ime nacije/rase/kulture i bezuvjetne moći tehnike nad životom kao takvim. Sada je riječ o praznome bez svojega označitelja i označenoga. To je ono što je prazno- između, gdje ovo "između" ne povezuje bitak i događaj. Izostanak odnosa ili sveze između dvojega samo pokazuje da se ova druga praznina, za razliku od praznoga središta moći Drugoga – Boga, čovjeka, stroja, mreže, univerzalnoga kôda života – ne nalazi više nigdje drugdje doli u samoj

biti svijeta. S njome suvremena umjetnost nastoji sklopiti odnos međusobne "stvaralačke ravnodušnosti". To što jest u ovome stanju "između" doista prazno nije ništa isprazno i pusto samo po sebi. Ovo nije prazno mjesto u-prostoru. Sâm se prostor i vrijeme koje iz njega proizlazi a da ga ne uvjetuje pokazuje praznijim od praznoga.

Kada se otvorenost suvremene umjetnosti svodi na konstrukciju prostora kao mreže događaja, tada je jasno da je svako razmještanje institucija u kojima se to zbiva privremena metastabilnost zatvorenoga sustava.¹⁶ Umjetnost je zatvorena u sebi. Razlog leži u tome što se tek svodi na kritiku političke reprezentacije moći i na kritiku estetske proizvodnje života kao tehničkoga objekta.¹⁷ Između nema više ništa. Osim onoga što jest prazno. Baviti se *prostornim obratom* (*spatial turn*) znači poći od pretpostavke da klasična definicija Arthura C. Dantoa o umjetnosti kao "ozakonjenoj" institucionaliziranoj djelatnosti u prostoru-između (*in-between*) sustava i svijeta života pretpostavlja mrežu događaja. A nju je nemoguće rasplesiti ili razoriti izvana.¹⁸ Umjetnost funkcionira kao i svaki drugi sustav u složenome svijetu *tehnosfere*: od prava, politike, ekonomije, znanosti, religije. I baš stoga što umjetnost "funkcionira" prema zadanim pravilima njezina se simbolička funkcija "ozakonjenja" prostora zbivanja više ne može smatrati održivom ukoliko ne postoji uzajamna igra središta i ruba, institucionalizirane moći i alternativne protumoći. Paradoks je da je danas sve više umjetnosti ne zato što postoji potreba za "duhovnim sadržajima", jer bi to bilo suprotno Hegelovoj postavci o "kraju umjetnosti" nakon nestanka duhovne potrebe za njom. Umjesto toga radi se o želji kao pokretačkome mehanizmu kulture informacijskoga kapitalizma za novim događajima. Bez obzira na estetski doseg oni stvaraju privid novoga iza fasade insceniranja spektakla. Posve je svejedno o čemu se tu radi. Šok, provokacija i eksperiment sežu od banalnosti svakodnevice do uzvišenih tragova transgresije smrti od kanibalizma do uzgoja nadčovjeka iz epruvete. U pravu je Jean-Luc Nancy kad u svojoj knjizi *Muze* kaže: "U svijetu bez slike u tom se smislu pojavljuje prava bujica, vrtlog slika u kojima se više ne snalazimo, u kojima se umjetnost više ne snalazi. To je proliferacija *viđenja/viđenog*

16 Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, P.U.F., Pariz, 2000.

17 Jacques Rancière, *Le Partage du sensible: Esthétique et politique*, Le Fabrique-Édition, Pariz, 2000.

18 Arthur C. Danto, *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton University Press, Princeton, 1998.

(*vuues*), mnogostruki odbljesci samoga vidljivog ili osjetilnog, i koji ni na što ne upućuju. Viđenja koja ništa ne pokazuju, ili koja ništa ne vide: viđenja bez *vizije*. (Sjetimo se nestanka romantičnog lika umjetnika *vizionara*.)"¹⁹

Ponajprije, naša je spoznaja u artikulaciji mišljenja danas nesumnjivo postala do te mjere posredovana onim "viđenjem bez *vizije*" da više ne zamjećujemo kako svaka intervencija u prostor ne dolazi iz sfere tzv. društvene participacije umjetnika.²⁰ Posve suprotno, intervencije su sustavna *rekonstrukcija* poretka kapitalističke modernizacije. U tom sklopu arhitektura više ne gradi "novo", nego razmješta strukture i čestice unutar mreže novoga konteksta i situacije. Nema više *vizije*. Ali ima čudovišnih zdanja bolje ili lošije konstrukcije. Intervencija u prostoru suvremene umjetnosti, da paradoks bude potpun, dolazi otuda što se "svetost" institucije izlaganja i politike reprezentacije događaja kao zaštićenoga djela privremeno suspendira i neutralizira. Otvorenost se nužno zatvara. Kada se slika u suvremenoj umjetnosti djela kao tijela i tijela kao događaja više ne odnosi ni na što izvan ovoga samoreferencijalnoga kruga značenja, tada postaje jasno da imamo posla s posve drukčijim shvaćanjem i pristupom onome što se tako sablasno uvuklo u naš svijet, dapače naselilo se u njega, a da to nismo ni zamijetili jer više nemamo izvornoga dara za viđenje (*viziju*) praznine.

Tehnika gledanja u prazno nije specifičnost istočnjačkih mudrosti poput zen-buddhizma. To je značajka kontemplacije. A s njom otpočinje moderna subjektivnost. No, kada se to "prazno" u svojoj naseljenosti nalazi u samoj jezgri ili srži prostora kao vremena totalne mobilizacije umjetnosti=kapitala, da se poslužimo formulom Josepha Beuysa, tada više nema razlike između umjetnosti i arhitekture, jer "prazno" ne dolazi izvana. Ono nije negdje izvan ovoga kruga razumijevanja. Problem je u tome što "prazno" postaje nadomjestak "biti" same umjetnosti u njezinome razmještanju zona od svetoga do profanoga i dalje. Još jednom: u doba informacijske razmještenosti sama se slika svijeta nalazi u-praznome prostoru. To je prostor-između (*In-between*), a da to između ne povezuje više dvoje razdvojenih i iz njih dobiva značenje.

19 Jean-Luc Nancy, *Muze*, MeandarMedia, Zagreb, 2014., str. 168. S francuskoga prevela Vanda Mikšić.

20 Vidi o tome: Juliane Rebentisch, *Theorien der Gegenwartkunst: zur Einführung*, Junius, Berlin, 2013., str. 58-91.

Naprotiv, "prazno" mjesto postaje novim ekscentričnim središtem i konstituira sve drugo kao Drugo. Muzeji suvremene umjetnosti nužno počivaju na tom iskustvu ontologijsko-strukturne praznine u svojoj načelno otvorenoj zatvorenosti svjetova. Vidjeli smo kako Jean-Luc Nancy pokazuje da u doba "proliferacije *viđenja/viđenoga*" ono što čini "bit" suvremene umjetnosti nije tek umjetnička slika. Riječ je o ikonoklazmu sámoga života.²¹ Iz njega nastaje vizualizacija događaja. Medijska slika svijeta zahtijeva, pak, nužno ideološki konstrukciju značenja. No, kada se viđenje viđenoga u svemu tome izjednači s gledanjem u "prazno", tada od muzeja suvremene umjetnosti (u pluralu), ne preostaje ništa drugo negoli informacijska razmještenost. Vizija novoga se ne sagledava više iz mogućnosti stvaranja "novoga" prostora u-zemlji i na-nebu. Sve što uopće jest novo može biti jedino suvremeno tako što sintetizira iskustvo povijesne prošlosti, doživljaj sadašnjosti i kontingenciju nepredvidljive budućnosti. Eksperimentalnost se pritom svodi na igru s idejama, a ne na konstruiranje "Realnoga". U tome je razlika između umjetnosti i arhitekture čak i kada potonja sebe vidi igrom oblika i promjene temelja materijalnoga svijeta u kojem obitavamo. Sintetsko doba života vidi se i u nazivima znanosti i definicijama medijske umjetnosti: od sintetske biologije, antropologije do novih medija. Ako ono "prazno" Realno označava nemogućnost daljnjega "napretka" i "razvitka" ideje suvremene umjetnosti, tada je sazrelo vrijeme da se postavi u pitanje koje su njezine granice i što ta i takva ideja još može značiti u budućnosti. Prostorni obrat (*spatial turn*) postao je eksperimentalnom igrom metamorfni struktura u biološkome, društvenome i političkome značenju.²² Ono što je Michel Foucault odredio pojmom *heterotopije* ovdje se sada pojavljuje kao sintetska distopija političko-estetskoga eksperimenta s institucijama i njihovim djelovanjem u kulturno mapiranome prostoru globalnoga poretka. Valja ovome dodati da umjesto preusmjeravanja povijesti iz unaprijed objavljene budućnosti u kojoj leži kraljevstvo savršene slobode i sreće u polje kontingentnih mogućnosti promjene sve postaje višeperspektivno i višeprostrorno. Ne može se znati ništa o budućim promjenama, ali se može znati sve o promjeni ove sadašnjosti kao aktualnosti u znakovima znanja/moći.²³

21 Žarko Paić, *Slika bez svijeta: Ikonoklazam suvremene umjetnosti*, Litteris, Zagreb, 2006.

22 Barney Warf i Santa Arias (ur.), *The Spatial Turn: Interdisciplinary Perspectives*, Routledge, London-New York, 2014.

23 Michel Foucault, *Die Heterotopien: Der utopische Körper*, Suhrkamp, Frankfurt/M., 2004.

Kada se vrijeme ispražnjava od svoje zaokruženosti smisla u prostoru, nastaje doba prostorne zakrivljenosti i umreženosti, doba apsolutne deterritorijalizacije/reteritorijalizacije, kako to promišljaju Gilles Deleuze i Felix Guattari u djelu *Tisuću platoa (Mille plateaux)* iz 1980. godine.²⁴ U čemu je razlika tako postavljenoga problema suvremene umjetnosti i onog koji je na početku "povijesne avangarde" 1916. godine s dadaističkim *Cabaretom Voltaire* u Zürichu imao prizvuk anarhističke pobune anti-umjetnosti i anti-estetičke protiv povijesnosti metafizičkoga shvaćanja bitka, bića i biti čovjeka? Čini se da se razlika može izvesti tek nakon što uvidimo da ideja *prostornoga obrata (spatial turn)* označava ponajprije nešto čudovišno u samoj ideji prostora kao takvoga. Metafizički je ideja prostora zadobivala svoj smisao iz smještene u ono što je već uvijek "tu", sâm od sebe, po Božjoj milosti, urođeno i prirodno. Matematički govoreći riječ je o vladavini broja i mjerenju površine zemlje (aritmetici i geometriji). Prostor se uvijek određuje s obzirom na kretanje objekta. U tom je pogledu Arhimed paradigmatički slučaj statike, a Riemann dinamike. Pravac je znak beskonačne postojanosti i nužnosti, a krivulja prekida i slučaja. Zato je prostor unaprijed bio postavljen kao okvir kojemu smisao određuje vrijeme. Cilj i svrha povijesti se određuje iz kretanja od prvoga početka (*arché*) do posljednje točke u ispunjenom krugu mogućnosti (*télos*). Smisao života u povijesnome značenju otuda je zaokruženost mogućnosti u okviru danih ozbiljenja. U drugome diskursu, onome koji Heidegger nasljeđuje od Grka da bi oslobodio metafiziku od njezine preuzetnosti i gigantomahije, riječ je o topologiji bitka (*Topologie des Seins*) kao događaja. Imati "svoj" prostor u svijetu znači imati slobodu otvorenosti za ozbiljenje mogućnosti bitka sámoga. Događaj iz kojeg izvorno proizlazi bit umjetnosti kao gradnje, spravljanja i proizvođenja "novoga" (*poiesis*) otuda se mora dogoditi u životnome prostoru mišljenja i bitka, a ne u opustošenosti zavičaja i u praznini prebivanja čovjeka i drugih bića. Prostor je obitavalište i smještaj bitka kao događaja.²⁵ Njegova otvorenost odlučuje o karakteru izlaganja bitka. Sve što je ovdje rečeno još uvijek nosi znamen neugasive vatre slobodnoga odnosa spram okolnoga svijeta (*Umwelt, milieux, environment*).

24 Gilles Deleuze i Felix Guattari, *Mille plateaux: Capitalisme et Schizophrénie II*, Minuit, Pariz, 1980.

25 Martin Heidegger, "Zur Frage nach der Kunst", u: *GA, III. Abteilung: Unveröffentlichte Abhandlungen – Vorträge – Gedachtes*, sv. 74 – *Zum Wesen der Sprache und Zur Frage nach der Kunst*, V. Klostermann, Frankfurt/M. 2010., str. 193-195.

No, dadaistička pobuna protiv metafizike privida i ideologije kapitalističkoga pogona autonomne moderne umjetnosti zacijelo ne bi bila toliko žestoko destruktivna protiv umjetnosti kao takve da se prostor u doba tehničke vladavine bitka nije preobrazio u nešto posve čudovišno i stoga neljudsko uopće. Iskazi o "otuđenju" (*Entfremdung*) duha u radu iz Hegelove dijalektike, potom Marxova obrata u smjeru kritike kapitalističkoga poretka društvenih odnosa upućuju na to da se u jezgri estetsko-političkoga odnosa spram vremena diobe na radno i slobodno ne nalazi ništa drugo negoli sužavanje prostora kojemu umjetnost određuje smisao. Sužavanje valja shvatiti u dvostrukome značenju: s jedne se strane radi o sužavanju prostora slobode egzistencije u masovnome društvu kasnoga kapitalizma, a s druge, pak, o sužavanju mogućnosti beskrajne proizvodnje robnih artefakata. Uostalom, temeljni pojam suvremene *tehnosfere* poznat još iz rane medijske teorije Marshalla McLuhana naziva se *implozijom informacija*. U tehničkome pogledu svaka informacija da bi bila dekodirana kao poruka s nekim značenjem mora biti sažeta u sadržaju i sužena na počelo formalne strukture medija – jezik i sliku. Čini se da je to ono što je Hugo Ball u svojim refleksijama i aforizmima o DADI, umjetnosti, politici, tehnicima i božanskome dohvatio kad je govorio o "vremenskim strukturama klasične avangarde".²⁶ Moja je postavka da je bitna razlika između metafizičke umjetnosti povijesnoga nasljeđa antike, srednjega, novoga vijeka i modernizma spram "povijesne avangarde" sadržana u sljedećim dihotomijama: (a) umjesto kontinuiteta povijesnoga vremena na djelu je diskontinuitet historije kao refleksije o vremenu i njezina susprezanja u prostore "vječne sadašnjosti" (*nunc stans*); (b) borba protiv "muzealiziranja" i "historiziranja" povijesnoga vremena u ranoj avangardi prve polovine 20. stoljeća postaje upravo gestom uspostavljanja svijeta kao estetsko-političkoga prostora novoga "muzealiziranja" i "historiziranja" u drugoj polovini 20. stoljeća; (c) avangarda konstruira prostor umjetničkoga događaja u kinematičkome slijedu novih tehnologija, a ne bavi se više razgraničenjem vremena u odmaku od prošlosti, pa otuda njezin odnos spram svakodnevnoga života nužno poprima karakter estetiziranja banalnosti, običnosti i trivijalnosti; (d) nasuprot autonomnome statusu umjetnosti, umjetnika i umjetničkoga djela u estetskome modernizmu (figura Baudelairea, primjerice, o čemu su pisali Walter Benjamin i Michel Foucault), sve prelazi u novu formu djelovanja kao

nadomjestak religioznoga kulta u moderno doba (estetizacija politike u fašizmu/nacizmu i politizacija umjetnosti u komunizmu); (e) prevlast prostora nad vremenom proizlazi iz rastemeljenja metafizičke strukture mišljenja i to na taj način što uporaba novih tehničkih aparata i dispozitiva (novi mediji poput fotografije i filma) stvara i nove umjetničke postupke-tehnike poput montaže, kolaža, asemblaža u vizualnim umjetnostima i kinematičkoga načina kazivanja u književnosti (Franz Kafka i Alfred Döblin); (f) slika nadomješta jezik s krajnjom posljedicom stvaranja novog estetskoga "ukusa" koji nastaje u interakciji visoke umjetnosti i svijeta života (paradigmatski slučaj predstavlja industrijski dizajn *Bauhaus*); (g) ideja umjetnosti radikalno se mijenja u odnosu na prijašnje epohe od renesanse do klasicizma, budući da se umjetnost više ne pojavljuje kao sredstvo emanacije ideje Boga i svetoga, nego postaje sinteza djela i događaja u istovjetnosti s tehnički proizvedenim životom.

U ovome razmatranju polazimo od pretpostavke da je suvremena umjetnost rezultat spora i kritičkoga dijaloga između tzv. "povijesne avangarde" i "neoavangarde" s obzirom na njihovu istovjetnost i razlike u poimanju ideje umjetnosti, pojma umjetničkoga djela i događaja, te naposljetku strukturiranja odnosa između umjetnosti i života polazeći od samorazvitka *tehnosfere*.²⁷ Budući da se *tehnosfera* za razliku od tehnike kao sredstva i tehnologije kao svrhe "napretka" i "razvitka" ljudske povijesti shvaća autopoietički činom mišljenja u trojstvu računanja, planiranja i konstrukcije, posrijedi je prijenos i čuvanje informacija u sklopu kibernetičke kontrole i komunikacije između sustava i okoline. *Tehnosferu* određuje vladavina "otvorenoga stroja". On sâm stvara i eksperimentalno izvodi operacije u virtualnome prostoru i realnome vremenu. Njegov je "prostor" stoga nematerijalnost mreže (*network*), a uvjet mogućnosti djelovanja sinteza životinje-čovjeka-stroja u nastanku stvora/stvari kao kognitivne matrice s onu stranu razlikovanja živoga i neživoga. U tom pogledu jasno je da svaka "priča" o ideji umjetnosti nastaloj u doba "povijesne avangarde" i "neoavangarde" već pretpostavlja sučeljavanje s onime što nadilazi dihotomije autentično-neautentično, visoke i masovne kulture. Pitanje o tehnici, kako ga je prvi postavio Heidegger u suvremenoj filozofiji, jest pitanje o odnosu između "postavljanja"- "izvođenja"- "koncepta" ili

27 Žarko Paić, *Treća zemlja: Tehnosfera i umjetnost*, Litteris, Zagreb, 2014.

trostrukoga načina pojavljivanja umjetničkoga djela-događaja u formi instalacije-performativnosti-konceptualnosti. Od stvari do tijela i ideje vodi put istosti i razlika. Pitanje o suvremenoj umjetnosti nemoguće je bez uvida u nastanak i način egzistencije *tehnosfere*. A budući da se u ranoj avangardnoj viziji berlinskih i ciriških dadaista poput Raoula Hausmanna, Kuta Schwittersa i Hansa Arpa pojavljuje ideja kiborga i androida, odnosno neljudskoga stroja mišljenja kolektivne inteligencije izvan ljudskoga tijela, samo je po sebi razumljivo da pitanje o umjetnosti naposljetku nije ništa drugo negoli pitanje o tehnogenezi iz duha estetske konstrukcije svjetova.²⁸

Trebamo li napustiti sva dosadašnja tumačenja odnosa između "povijesne avangarde" i "neoavangarde" da bismo dospjeli do čistine problema koji ne samo da tišti svojom težinom neodredljivost suvremene umjetnosti, nego se, štoviše, čini kao da svaki novi korak u prošlost zbog obnavljanja sadašnjosti u estetskome i umjetničkome smislu više ne podaruje budućnosti gotovo ništa "novo"? Nije li umjetnost u odnosu spram *tehnosfere* koja zadivljuje i opčinjava svojim *postavljanjem-izvedbom-konceptom* u hiperprostoru virtualnosti i u traumama "Realnoga" u potpunosti nadišla metafizičke prijepore o "istini" i "prividu" onoga što je umjetnost od iskona pronosila u svojoj ideji? U ovome izlaganju nastojat ćemo pokazati unutarnje razloge za uzdizanje umjetnosti do najvišeg vrhunca filozofijske zadaće osmišljavanja izlaza iz aporije "povijesne avangarde" i "neoavangarde" s obzirom na pitanje o tehničkome karakteru događaja s kojim vrijeme više ne protječe u dugome trajanju, a niti se vrti kao u početnim trenucima iskona. Vrijeme naprosto iščezava u bezvremenim mrežama virtualnih prostora čiste inscenacije.

Ovo, dakako, pretpostavlja uvođenje pristupa koji izlazi iz uobičajenih tumačenja estetskoga nasljeđa spora između dviju avangardi. Umjesto da se bavimo rekonstrukcijom pitanja o umjetnosti u doba kraja estetskoga kako je to izvedeno u Adornovoj teoriji i imanentnome slijedu rasprava unutar Frankfurtske škole, pokušat ćemo otvoriti drukčije čitanje "istoga" i "različitoga". Zato ćemo se pomno baviti kritičkom analizom teorije avangarde u djelu Petera Bürgera i njezinom novijom revizijom, te teorijom neoavangarde u djelu Hala Fostera i američkih kritičara okupljenih oko znamenitoga časo-

28 Matthew Biro, *The Dada Cyborg: Visions of the New Human in Weimar Berlin*, University of Minnesota Press, Minneapolis – London, 2009.

pisa *October* (Benjamina Buchloha, Rosalind Krauss i drugih). U zaključku ćemo sažeto pokazati kamo smjera suvremena umjetnost nakon kraja avangarde.

"Povijesna avangarda" vs. "neoavangarda": Peter Bürger vs. Hal Foster i drugi

Uobičajeno se smatra da su u 20. stoljeću bila djelotvorna dva vala avangarde. Prvi je onaj koji je nastao 1910-1920-ih godina u Europi (futurizam, dadaizam, suprematizam, ekspresionizam, konstruktivizam) i drugi 1950-1960-ih godina u Americi i Francuskoj (pop-art, *Fluxus*, situacionizam). Gotovo sve mjerodavne povijesti umjetnosti baveći se obratom u "biti" *modernosti*, *moderniteta* i *modernizma* naglašavaju razlikovanje između temeljnih značajki tih umjetničkih pokreta.²⁹ Dok je prvi val, imenovan "povijesnom avangardom", za svoja načela i akcije imao destrukciju cjelokupnoga nasljeđa metafizički shvaćene umjetnosti Zapada, u drugome se radi o prijelazu iz radikalnih inovacijskih praksi u kritiku kasnoga kapitalizma sredstvima njegove estetizacije.

Pojednostavljeno rečeno, dok je prva avangarda djelovala revolucionarno razarajući povijest i koncept umjetničkoga djela postavljenoga u instituciji muzeja, "neoavangarda" ima za cilj dekonstrukciju destrukcije ili uspostavljanje načela negacije i pobune kroz šok, provokaciju i eksperiment kao novi način razumijevanja ideje umjetnosti u situaciji kraja mogućnosti svekolike promjene kapitalističkoga društva. Zbog toga je ključna riječ "neoavangarde" ona koja je 1960-ih godina nastala uoči i nakon studentske pobune 1968. godine. Ta je riječ postala nova "mantra" različitih pokreta koji se od 1970-ih godina do kraja 1990-ih pozivaju na iskustva avangarde. Naravno, riječ je o *subverziji*. Ako je program prve avangarde bila "revolucija" postojećega druš-

29 Raščlamba pojma moderne na tri autonomna područja iziskuje razlikovanje u imenovanju ovoga sklopa. Modernost se odnosi na znanstveno-tehničke promjene načina proizvodnje života (industrijalizam i reproduktivnost); modernitet upućuje na novi način konstituiranja (gradanskoga) društva u načelnoj odvojenosti od (političke) države; naposljetku modernizam je estetska i umjetnička konfiguracija stilova, pokreta i tendencija koja vlada od sredine 19. stoljeća do pojave "povijesne avangarde" 1910-ih i 1920-ih godina. Upućujem na prethodne knjige u kojima se o tome raspravlja: Žarko Paić, *Politika identiteta: Kultura kao nova ideologija*, Izdanja Antibarbarus, Zagreb, 2005. i *Zakret*, Litteris, Zagreb, 2009., str. 7-67.

tva kapitalističke modernosti, onda je to za drugu avangardu "subverzija".³⁰ Što se čini ujedno samorazumljivim i prijepornim jest da između prvoga i drugoga vala vlada "mračno doba". Ono je određeno strahotama totalitarnih poredaka fašizma, nacizma i staljinističkoga komunizma te razaranjem svijeta u drugome svjetskome ratu. Osim toga, između dva vala avangardnih tendencija u umjetnosti nalazi se i sklop odnosa iz kojih će geopolitički nastati novo središte moći globalnoga kapitalizma. Razmještanje se zbiva u korist SAD-a. Time se nadmješta totalna povijesna hegemonija Europe od novoga vijeka do kraja 2. svjetskoga rata. Tko, dakle, želi govoriti o avangardnoj umjetnosti bez političko-ideoloških platformi moći i njezina razmještanja u 20. stoljeću ostaje u oblacima uzaludnih esteticističkih iluzija. Utoliko se može reći da je pitanje odnosa i prijepora prve i druge avangarde istodobno i pitanje razumijevanja unutarnje promjene u samoj "biti" onoga što se naziva u trojakome značenju modernom kao takvom.³¹

Prije negoli otpočnemo s analizom najznačajnije i dalekosežno utjecajne studije njemačkoga teoretičara književnosti Petera Bürgera *Teorija avangarde* (*Theorie der Avantgarde*) iz 1974. godine potrebno je još preciznije razgraničiti pojmove prve i druge avangarde, odnosno tzv. "povijesne" i tzv. "neoavangarde". Iako se u Bürgerovoj knjizi govori o "historijskoj" avangardi koja nastoji destruirati povijest kao svrhovito-ciljno poslanstvo ideje "napretka" i "razvitka", mi ćemo rabiti izraz *povijesna avangarda* i to iz sljedeća dva razloga: (1) zbog toga što je temeljna nakana i program umjetničkih pokreta prve polovine 20. stoljeća da povijesnost povijesti iz onto-teološkoga načina zbivanja radikalno ospore i negiraju te da ga svim sredstvima umjetničke i političke "revolucije" svedu na kontrolu i komunikaciju unutar drukčije shvaćene suvremenosti; (2) zbog toga što se umjesto cilja i svrhe u drukčije razumijevanje povijesti uvode pojmovi slučaja, kaosa, neodređenosti, složenosti (*complexity*) i nastanka (*emergencije*). Riječ je o novim pojmovima nastalim iz fizikalnih znanosti, filozofije i biologije počevši od kvantne teorije do danas optjecajnih teorija struna. Iako je podrijetlo razlike između "povijesnoga" i

30 Vidi o razlikovanju između pojmova "revolucije", "subverzije" i "utopije": Žarko Paić, "Dvije rasprave o moći vladavine: Od informacijske ekonomije do politike događaja", *Up & Underground*, br. 25-26/2014., str. 7-45.

31 Vidi o tome: Krzysztof Ziarek, *The Historicity of Experience: Modernity, the Avant-Garde, and the Event*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 2001., str. 86-115.

"historijskoga" vremena u tome što prvo označava događanje bez redukcije na znanstveni uvid u bit događaja kao takvoga, a potomje pretpostavlja već unaprijed određenu granicu između mišljenja i bitka, zadaća se avangarde pokazuje u njezinoj ambivalenciji. Ona istodobno mora srušiti privid da se povijest događa tako što svaka epoha razvija ideju konačne svrhovitosti svijesti o slobodi, iza čega stoji Hegelova i Marxova konstruktivno-destruktivna dijalektika. No, s druge strane njezina je zadaća da u tom radikalnome patosu negacije svega postojećega i promicanja "logike raspada" s pomoću anti-umjetnosti, anti-estetike i anti-filozofije otvori put do posve "novoga" shvaćanja povijesti uopće. Kao što je to najbolje iskazao Hugo Ball, povijest se treba osloboditi zahtjeva da bude kontinuitet vječnoga privida i estetskoga opravdanja društvene laži egzistencije u formi autonomne umjetnosti bez dubljega značenja za zajednicu. U tom smislu *povijesnost* za razliku od *historičnosti* ima značajke otvorenosti i tajne, a ne tek racionalno organiziranoga hoda spram zajamčene svrhe budućnosti.³²

Što u tom sklopu označava ono "drugo", ako ne kreativno ponavljanje i obnavljanje u svrhu uspostavljanja posve drukčijega poretka značenja? Jasno je, naime, da se "neoavangarda" određuje u odnosu spram "povijesne avangarde", a ne obratno. Ovaj se odnos čini određujućim za nemogućnost "pozitivnoga" utemeljenja suvremene umjetnosti nakon razdoblja avangarde, pa se još veći pojmovni kaos može razaznati kada 1970-ih godina pojam postmoderne i postmodernizma zavlada diskursom društveno-humanističkih znanosti i unutar širokoga polja umjetnosti zauzme prostor između tehnologije, informacije i komunikacije. Kao i u slučaju odnosa i prijepora prve i druge avangarde, tako se i u ovome konceptualnome nadigravanju radi o pokušaju shvaćanja identiteta i razlike između prve i druge moderne i modernizma. U svakom slučaju, nalazimo se suočeni s neodređenošću shvaćanja povijesnosti. Nakon što su njezine bitne značajke poput "napretka" i "razvitka" postale ideologijsko-politički ispražnjene od bitnoga značenja sve zjapi poput otvorene praznine. Sjetimo se kako je polemika između Habermasa i Lyotarda oko moderne kao nedovršenoga projekta i postmoderne kao pohvale razlika

32 Vidi o tome: Peter Osborne, *The Politics of Time: Modernity and Avant-Garde*, Verso, London-New York, 1995. i Hubert van den Berg, "On the Historiographic Distinction between Historical and Neo-Avant-Garde", u: Dietrich Scheunemann, *Avant-garde/Neo-Avant-Garde*, Rodopi, Amsterdam-New York, 2005., str. 63-75.

i Drugoga naposljetku bila pitanje o granicama i uvjetima mogućnosti nastanka "novoga" u tehnoznanstveno konstruiranom svijetu međusobnih preklapanja inovacije-renovacije, originalnosti i reprodukcije, prvoga i drugoga početka mišljenja nadolazećega događaja.³³ Slučaj je "neoavangarde" stoga, kako ćemo vidjeti u nastavku, znakovit za svako daljnje promišljanje mogućnosti povijesnoga događanja u situaciji vladavine logike *tehnosfere*.

Zašto je Bürgerova teorija avangarde jedinstvena i toliko utjecajna po svojim bitnim postavkama da je i unatoč cijelog niza kritika i autorove svojevrsne revizije i danas nezaobilaznom referentnom točkom svake buduće rasprave o problemu umjetnosti i njezina statusa u suvremenome svijetu (društvu, kulturi, politici, ideologiji)? Jedan od poprilično uvjerljivih odgovora ponudio je Richard Murphy. On, naime, tvrdi da je za razliku od druge važne knjige o istom problemu, one Mateia Calinescu, *Pet lica modernosti: Modernizam, avangarda, dekadencija, kič, postmodernizam (Faces of Modernity; Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism)* iz 1987. godine,³⁴ koja je imanentno problematizirala "razvijene faze" modernizma polazeći od razlike između politike i ideologije te čistoće estetske vrijednosti umjetnosti, Bürger shvatio avangardu u "književno-povijesnome kontekstu, ali s pogledom na stanovite promjene u percepciji društvene funkcije umjetnosti."³⁵

Međutim, problem ipak nije u "društvenoj funkciji umjetnosti". Važnije je ono što proizlazi iz teorijske platforme njegova shvaćanja estetske konfiguracije umjetnosti nakon propasti metafizičkih sustava s vrhuncem u Hegela i Marxa. Struktura svih kategorija i pojmova koje Bürger razvija u svojim analizama avangarde i neoavangarde nosi znakove Adornove negativne dijalektike i njegove kritike estetske autonomije suđenja u modernome društvu. U tom pogledu je kritičko razračunavanje s Bürgerovom teorijom avangarde implicitno i razračunavanje s nasljeđem Adornove estetike. Upravo ona pa-

33 Jürgen Habermas, *Filozofski diskurs moderne: Dvanaest predavanja*, Globus, Zagreb, 1988. i Jean-François Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants: Correspondance 1982-1985*, Galilée, Pariz, 1988.

34 Mateia Calinescu, *Five Faces of Modernity; Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Duke University Press, Durham, 1987.

35 Richard Murphy, *Theorizing the Avant-Garde: Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity*, Cambridge University Press, New York, 2004., str. 5.

radigmatski ocrtava poziciju Frankfurtske kritičke teorije spram "biti" umjetnosti u suvremenome svijetu.³⁶

Sve što se svodi na društvo u moderno doba povijesnoga razvitka ideje subjekta nužno se istodobno desubjektivira. Tako postaje nečim što pripada masovnome opstanku u reproduktivnome sklopu "kulturne industrije".³⁷ Taj Adornov ključni pojam skovan krajem 1930-ih godina ponajprije pokazuje razmjere "otuđenja" i "postvarenja" modernoga društva. Umjetnost se u modernome društvu, doduše, osamostaljuje. Ipak, ta je emancipacija okrnjena. Utoliko više što društvo postaje sredstvom vladavine supstancije-subjekta procesa kapitalizma u stadiju visoko razvijenoga stroja lažne općenitosti. Kapital određuje "bit" modernoga društva samo do mjere njegove apstrakcije. Ona suvereno vlada u likovima ideologije, kulture i spektakla. Samo je po sebi jasno da se umjetnost u okviru rastuće komodifikacije i tehnologiziranja pojavljuje lišenom kritičko-emancipacijske mogućnosti čovjeka da osim užitka u kontemplativnome iskustvu djela dosegne i točku preobrata "vrijednosti" izvan puke zabave i prolazne katarze. Prisjetimo li se Kantova shvaćanja estetike kao moći suđenja, ono što je model umjetničkoga prikazivanja s idejom ljepote kao bezinteresnoga dopadanja proizlazi iz mirne kontemplacije fiksnoga objekta. Tek će Nietzsche uzdrmati tu pasivnu sintezu umjetnosti kao jedinstva sveze prikazivanja i predstavljanja ljepote postojanoga objekta (prirode). Na mjesto racionalne konstrukcije uzvišenoga objekta iz kojeg afekcijom nastaje subjektivni sud da je nešto lijepo bez ikakve druge svrhe dospijeva uznemirujuća figura filozofa-umjetnika. Njegovo je poslanstvo u razaranju privida kontemplativne čistoće umjetnosti. Ništa više nije postojano i fiksno. Sve se rastemeljuje, biva ekstatičnim kaosom postajanja, destrukcijom prirode i opravdanjem estetske volje za moć kao života. Stoga se kritika estetskoga suđenja u okružju moderne umjetnosti s dolaskom avangarde mijenja u smjeru kritičkoga propitivanja društvenih pretpostavki nastanka osamostaljene sfere umjetnosti. Čitav se problem Adornove estetike pokazuje u tom prostoru-između (*in-between*) autonomije estetskoga položaja moderne

36 Vidi o tome: W. Martin Lüdke, "Die Aporien der materialistischen Ästhetik – kein Ausweg? Zur kategorialen Begründung von P. Bürgers *Theorie der Avantgarde*", u: W. Martin Lüdke (ur.), *Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerliche Gesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1976., str. str. 27-71.

37 Theodor W. Adorno, *Prismen: Kulturkritik und Gesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1955., str. 7-26.

umjetnosti i suverenosti radikalne negacije uvjeta mogućnosti "otuđenja" i "postvarenja" čovjeka u kapitalizmu koji u 20. stoljeću kreće u smjeru kulture kao nove ideologije.³⁸ Ako se "društvena funkcija umjetnosti" shvati kao pitanje konstrukcije tehnologijskoga uvjeta nastanka masovnoga društva novih kulturnih potreba, onda je slučaj "povijesne avangarde" i "neoavangarde" daleko složeniji problem od njihova međusobnoga odnosa i prožimanja. Sve to seže onkraj onoga što su i Adorno i Bürger izveli kritikom estetske autonomije umjetnosti i njezina prevladavanja/dokidanja (*Aufhebung*) u svijetu života.

Peter Bürger otpočinje analizu svoje *Teorije avangarde* (*Theorie der Avantgarde*) o povijesnosti estetskih kategorija Adornovim citatom. Glavni mislilac kritičke teorije društva kaže, dakle, da estetska teorija zahtijeva primjereno razumijevanje povijesti. Osnovna je, pak, Bürgerova postavka pritom izvedena iz Marxova primjera kategorije rada. Time se pokazuje objektivna općenitost i povijesni razvitak područja u kojem ta kategorija djeluje u njezinome odnosu spram očitovanja umjetnosti: "Moja je postavka, pak, da povezanost između spoznaje općenitoga važenja jedne kategorije i stvarnog povijesnoga razvitka područja na koji ta kategorija cilja, što se pokazuje na Marxovu primjeru kategorije rada, vrijedi i za umjetničke objektivacije. I ovdje je razdvajanje predmetnoga područja uvjet mogućnosti primjerene spoznaje predmeta. No, potpuno razdvajanje fenomena umjetnosti u građanskome je društvu dosegnuto tek u esteticizmu na koji odgovaraju povijesni avangardni pokreti."³⁹

Već je otuda jasno da uvjetno izjednačenje i važenje umjetnosti kao kategorije izvedene iz pojma rada podaruje pojmu "umjetničkoga djela" sve značajke ontologije povijesti koje je Marx u *Kapitalu* izveo iz svrsishodne djelatnosti na temelju preradbe Hegelove logičko-spekulativne dijalektike. Ako se rad u moderno doba s pojavom kapitalizma razdvaja na konkretan i apstraktan rad, tada je jasno da se uvjet mogućnosti njegove objektivacije u djelu (*causa formalis* i *causa materialis*) može izvesti tek iz trećega člana četvorstva uzroka poznatog iz Aristotelova modela proizvodnje. To je učinkoviti uzrok (*causa efficiens*). Njime nastaje nešto kao nešto u formi materijaliziranoga uratka. A ono što mu podaruje svrhu leži u finalnome uzroku (*causa finalis*).

38 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1995. 13. izd.

39 Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1974., str. 22.

Uporabna se vrijednost predmeta rada pojavljuje uvijek u konkretnome proizvodu. Ali, trenutak kada se ulazi u proces apstraktnoga sustava djelovanja modernoga kapitalizma nastaje uvođenjem razmjenske vrijednosti realizirane na tržištu. Problem je paralelizma rada i umjetnosti u tome što Bürger mora pretpostaviti da avangarda označava posvemašnju svijest ili znanje o načinu kojom se umjetnost kao ideja od izvorne proizvodnje smisla i užitka u estetskome značenju za čovjeka izokreće u apstrakciju vladavine djela nad životom čovjeka u zajednici. U Marxa taj proces samoosvješćivanja rada (fenomenologija u materijalističkoj formi mišljenja) doseže vrhunac u kritici fetiškoga karaktera robne proizvodnje. To se događa kada novac u sebi sintetizira dvojstvo robe i kapitala postajući osamostaljenom vrijednošću u procesu razmjene. Ako to na istovjetan način vrijedi i za umjetnost, tada je ideja "umjetničkoga djela" na najvišoj razini apstrakcije istovjetna ovom procesu fetišizma robe. Postajući uvjetom mogućnosti djelovanja u apstraktnome svijetu vrijednosti roba na tržištu, umjetničko djelo kao predmet razmjene gubi kvalitete ljepote i užitka kao samosvrhe i postaje sredstvo za druge svrhe. Ono što Bürger, međutim, pripisuje ideji avangardne umjetnosti u tom procesu samoosvješćivanja jest nešto uistinu začudno: da, naime, zahvaljujući njezinome napadu na ideju umjetnosti kao "institucije" u građanskome društvu dolazi u pitanje pojam autonomije sâmoga (umjetničkoga) djela. A posredno time mijenja se i značenje figure umjetnika. Od romantičarskoga genija umjetnik postaje autonomni proizvođač estetskih vrijednosti.

Što je to uopće za Bürgera – "povijesna avangarda"? Ako se radi samo o umjetničkome pokretu unutar imanentnoga razvitka modernizma kao estetske konfiguracije ideja nastalih krajem 19. stoljeća koje su sjedinjavale figure Baudelairea i Nietzschea, Rimbauda i Mallarméa, tada je očito kako ne možemo dospjeti do spoznaje zašto je modernizam u svojem liku anti-umjetnosti i anti-estetike u dadaizmu ili, pak, u liku konstrukcije novoga društva i čovjeka u ruskome konstruktivizmu postao uvjetom mogućnosti da suvremena umjetnost neprestano mora dokazivati svoju "aktualnost" i kritičku crtu promjene "društvenih uvjeta" u kojima postoji kao složena institucija estetske proizvodnje života. Bez kritičkoga angažmana u raskrinkavanju proturječnosti društva kao da umjetnost gubi vjerodostojnost. Nije dostatno tehničko umijeće oblikovanja nove estetske zbilje. Umjetnik mora ostaviti trag vlastita razračunavanja s idejom umjetnosti i njezinim položajem u "društvu". Mora,

naime, postojati neki razlog više od onoga što leži u samome temelju kako Adornove estetike tako i Bürgerove teorije avangarde. Odmak od estetske autonomije i koncepta zaokruženoga umjetničkoga djela u tzv. buržoaskome društvu modernoga kapitalizma ne nalazi se nigdje drugdje negoli u "biti" onoga što umjetnosti u meta-estetskome polju značenja podaruje njezin smisao. To je ono što na paradoksalan način zbližava dadaističku anti-estetiku Huga Balla i Heideggerovo promišljanje mogućnosti "drugoga početka" (*der anderen Anfang*) mišljenja nakon kraja metafizike. Ako umjetnost pripada u događaj njezina je "sudbina" onkraj društvenih promjena bitka.⁴⁰ Iz horizonta nadolazećega događaja koji je već uvijek tu jer se povijesno razotkriva u iskonskome složaju umjetnosti kao proizvođenja (*poiesis*) i umijeća-znanja spravljanja "novoga" (*téchne*) društvo ne određuje ni umjetničko djelo, a niti ideju umjetnosti. Ono što je "povijesna avangarda" na tako bezobzirno destruktivan način unijela u "bit" umjetnosti na kraju metafizike nije bilo ništa drugo negoli ozbiljenje ideje autonomije djela u suverenosti događaja. Time nesvodljivost života određuje umjetnosti njezine granice djelovanja. Između "autonomije" i "suverenosti" ne stoji razdor i proturječje. Naprotiv, suverenost umjetnosti u suvremenome svijetu može biti vjerodostojnom tek ako je umjetnik autonoman u stvaralačkim postupcima. Na njega ne može djelovati nikakva izvanjska snaga. Nakon smrti Boga postoji potreba za drukčijom svetošću od metafizičke kao što su to posvjedočili avangardni umjetnici poput Maljeviča, Duchampa i Beuysa. Ali ono što ostaje nedirnuto jest "sveta vatra" slobode izvan službe religiji, društvu, politici, ideologiji, kulturi.

No, Bürgerovo filozofijsko-povijesno nasljeđe u razmatranju ovoga problema ne prodiire izvan horizonta "negativne dijalektike" društva koje je, unatoč neporecivih razlika u shvaćanju pojma autonomije, izveo Adorno. Štoviše, moguće je pokazati da glavna postavka *Teorije avangarde*, a to je da je avangarda doživjela neuspjeh ili poraz u tome što nije primjereno realizirala svoj program dokidanja/prevladavanja (*Aufhebung*) estetske autonomije umjetnosti i njezina reintegriranja u životnu praksu, proizlazi iz uvjerenja u moć promjene modernoga društva s pomoću estetskoga čina revolucioniranja "života". Silazak aure umjetnosti u banalnost života označava težnju za ozbiljenjem ideje u praksi. Na taj se način život mora iz temelja preobraziti. Život

40 Vidi o tome: Žarko Paić, *Slika bez svijeta: Ikonoklazam suvremene umjetnosti*, str. 215-281.

mora postati estetskim labirintom želje kao umjetničkim događajem. Nije, dakle, život nešto autonomno po sebi. Usto nije nipošto nesvodljivo na druge svrhe osim življenja u kontingentnome događaju stvaranja-razaranja bitka. Već uvijek se radi o društvenome poretku značenja, o mogućnostima njegove estetske "revolucije" u okružju afirmativne kulture. U četvrtoj bilješci prvoga izdanja *Teorije avangarde* možemo pronaći širu eksplikaciju onoga što, prema Bürgeru, razlikuje "povijesnu avangardu" od "neoavangarde". Može se čak kazati da je ta bilješka više od uputstva za razjašnjenje pojmova koji usporedno stoje u nizu, a unatoč svoje navodne samorazumljivosti nipošto nisu to što naizgled "jesu". Sažeto iskazano, pojam "povijesne avangarde" kao umjetničkih pokreta prve polovine 20. stoljeća obuhvaća dadaizam i rani nadrealizam, ali isto tako i rusku avangardu poslije Oktobarske revolucije. Što im je zajedničko nije ništa drugo negoli odbacivanje čitave povijesti umjetnosti u cjelini, raskid s tradicijom, te u najekstremnijem vidu napad na "instituciju umjetnosti" unutar građanskoga društva. Bürger tome dodaje da se uz neke ograde isto može primijeniti i na talijanski futurizam i na njemački ekspresionizam. Slučaj je kubizma drukčiji. On, naime, pripada pojmu autonomije umjetnosti. Značajka mu je da nastavlja i preokreće prikazivanje stvarnosti izokretanjem perspektive. Ali ne pripada programu dokidanja/prevladavanja (*Aufhebung*) umjetnosti u životnoj praksi. Naposljetku, ono što razdvaja "povijesnu avangardu" od "neoavangarde" 1950-ih i 1960-ih u zapadnoj Europi, prema Bürgeru, jest u tome što je nakon propasti avangardnih pokreta estetsko polje destrukcije pretvoreno u afirmativnu funkciju kulture. Postavljanjem estetskoga objekta kao što su Duchampovi *readymades* u muzej "avangardni je prosvjed preokrenut u svoju suprotnost".⁴¹

41 Peter Bürger, isto, str. 44-45. Vidi o tome: Dietrich Scheunemann, "From Collage to the Multiple: On the Genealogy of Avant-Garde and Neo-Avant-Garde", u: Dietrich Scheunemann (ur.), *Avant-Garde/Neo-Avant-Garde*, str. 22. Autor u tumačenju prijepora između Bürgerovih i stavova američkih povjesničara umjetnosti Hala Fostera, Benjamina Buchlocha i Rosalind Krauss tvrdi da je ono zajedničko raznolikim pokretima "povijesne avangarde" i ono što ih razlikuje od visokoga modernizma u tome što predstavljaju "konstruktivni i inovativni odgovor za izazove tehničke reprodukcije". Na taj se način u raspravu uvodi temeljno pitanje razlike između izvornika i reprodukcije, autorstva i kopije, što je zahvaljujući znanstveno-tehničkim inovacijama u potpunosti promijenilo način proizvodnje u kapitalizmu 20. stoljeća. Avangardni su pokreti kreativno prisvojili nove tehnike, ali su istovremeno utisnuli pečat novome estetskome odnosu spram reproduktivne tehnike. To se prije svega odnosi na ulogu fotografije i filma, te tehnike prenošenja slike i teksta u masovnim medijima poput tiska i plakata.

Zadaća se avangardne umjetnosti sastoji u negaciji prvoga načela modernizma i pozitivnosti ozbiljenja temeljnoga pojma cjelokupne filozofije kao metafizike. Ono što Bürger na tragu Adorna dosljedno nastoji promisliti jest, dakle, kako i zašto se pojam autonomije umjetnosti kao djela prenosi u događaj ozbiljenja ideje umjetnosti. Kako, naime, dolazi do toga da umjetnički pokreti prve avangarde poput dadaizma, konstruktivizma i ranoga nadrealizma istodobno negiraju najviši oblik esteticizma (*l'art pour l'art*) i teže ozbiljenju umjetnosti u životnoj praksi? Paradoks je ovoga programa koji će do danas ostati problemom suvremene umjetnosti u *doba tehnosfere* u tome što negacija modernističke dogme ne znači radikalno odbacivanje slobode umjetničkoga stvaranja kao pretpostavke za sintezu umjetnosti i života. No, samo je po sebi jasno da se ta sinteza ne može ozbiljiti bez onoga što čini referentni okvir avangardnih pokreta. A to je, naravno, zahtjev za revolucionarnom promjenom društva (politike-ideologije-kulture). Kada se dokida/*prevladava* (*Aufhebung*) autonomija umjetnosti onda je prostor njezina ozbiljenja u revolucionarnoj "životnoj praksi" koja mora postati više od života u njegovoj običnosti, banalnosti i trivijalnosti. I naposljetku, način ovoga ozbiljenja ne može se izvesti bez onoga što umjetnosti podaruje kontingentnu moć promjene i preobrazbe bitka. Izvedba zahtijeva ono što svi pokreti "povijesne avangarde", a isto tako i "neoavangarde", iznose na vidjelo u svojim programima ili manifestima.

Po prvi se put u povijesti umjetnosti pojavljuje odlučujuća uloga diskursa teorije. A u njoj se stapaju filozofijske refleksije, znanstvene spekulacije, književno umijeće i mesijansko-apokaliptički prizvuk dolaska "novoga" u svijet. Za razliku od aure visokoga modernizma s kultom estetske autonomije sada se u središte postavlja zahtjev za praktičnim preoblikovanjem svijeta s pomoću umjetnosti. Ona pritom više nije puki *mimesis* i *reprezentacija* svijeta kao takvoga. Umjesto ove pasivne sinteze na djelu je aktivna borba za promjenu života s pomoću svih dostupnih sredstava teorije. Stoga valja govoriti o dvoznačnosti avangardnih "tehnika" u procesu negacije "staroga" i pozitivnoga utemeljenja "novoga". "Tehnike" su istodobno inovacije koje mijenjaju unutarnji krajolik umjetnosti poput *montaže*, *kolaža* i *asemblaža*. Ali, posrijedi je i ono što bismo mogli nazvati *psihotehnikama* promjene života. Umjetnici poput Marcela Duchampa i Antonina Artauda, Andyja Warhola i Yvesa Kleina, primjerice, istinski su nasljednici duha romantike. Ona je prva u progra-

mu oko 1800. godine u Njemačkoj zahtijevala radikalni obrat povijesnosti. Tako je ono estetsko postalo sintezom uma i tijela, filozofije i umjetnosti.⁴²

Zaustavimo se na objašnjenju "institucije umjetnosti" (*Institution Kunst*). Očito je da se taj pojam izvodi iz već višekratno spominjane autonomije umjetnosti u modernizmu. U okviru temeljnih postavki Frankfurtske škole bje-lodanim se čini kako je tako nešto moguće samo ukoliko je razvijeno "bur-žoasko društvo" dospjelo do stadija razdvajanja ekonomije, politike i kulture. Kao što je poznato, a na to je podsjetio u sporu s francuskom postmodernom Jürgen Habermas u knjizi *Filozofski diskurs moderne (Die philosophische Dis-kurs der Moderne)* iz 1985. godine, model modernosti u kojem je dosegnuta autonomija područja artikulacije društvene moći izveo je sociolog Max We-ber. Stoga se ovdje ne radi tek o institucionaliziranju umjetnosti u muzejima, knjižnicama, sveučilištima, akademijama. Autonomija mora biti institucio-nalizirana jer inače ne može biti djelotvornom. Što to znači? Zacijelo ne da umjetnost i umjetnici pripadaju nekom državnome pogonu, da su njihova djela zaštićena autorskim ugovorima o pravu vlasništva. Posrijedi je, doduše, pojam koji se može razumjeti samo unutar razvijenoga građanskoga društva sloboda i prava. Međutim, ne iscrpljuje mu se značenje na razini ove rad-no-profesionalne profanosti. Ono što odnos autonomije i institucije umjet-nosti čini djelotvornim jest sloboda kao događaj stvaranja i estetskoga užitka. Ipak, Bürger otklanja pozitivno definirati pojam "institucije umjetnosti" u *Teoriji avangarde* kada tvrdi: "Povijest institucije umjetnosti u građanskome društvu u ovome razmatranju ne može se skicirati, budući da za to nedostaju neophodni pripremni radovi znanosti o umjetnosti i društvu."⁴³

Ali, posve je jasno da se taj pojam mora izvesti iz temeljnoga pojma *Te-orije avangarde* preuzetoga iz Adornove *Estetske teorije*. Naravno, posrijedi je pojam autonomije umjetnosti u građanskome društvu. Umjetnost se kao "institucija" uspostavlja oslobađanjem iz estetike kao filozofijske discipline od Kanta do Schillera i Hegela. Uostalom, čitav se problem suvremene umjetno-sti danas pokazuje u tome što se njezino razračunavanje s onim estetskim i estetizacijom pojavljuje kroz tumačenje statusa djela kao estetskoga objekta

42 Vidi o tome: Peter Sloterdijk, *Du mušt dein Leben ändern. Über Anthropotechnik*, Suhrkamp, Frank-furt a. M., 2009.

43 Peter Bürger, isto, str. 50.

(*objet trouvé*) u Marcela Duchampa i njegovih nastavljača. Stoga ovdje ne može biti govora o nekoj posebnoj sociologijskoj teoriji institucionaliziranja ili, pak, filozofijskome pokušaju razumijevanja "društva kao imaginarne institucije", kako je to izveo francuski filozof Cornelius Castoriadis.⁴⁴ Umjesto toga Bürger će kasnije mnogo sustavnije obraditi ono što je u *Teoriji avangarde* zacrtao unutar masivne postavke o gubitku moći autonomije umjetnosti s nastupom "povijesne avangarde" početkom 20. stoljeća.⁴⁵ Međutim, ne smije se smetnuti s uma da nastanak umjetnosti kao institucije pretpostavlja ono što bismo mogli nazvati procesom *estetske konfiguracije* modernosti u cjelini. Na mnogo mjesta u radovima Adorna, Marcusea i Habermasa o nastanku razvijene sfere kulture unutar kapitalističke modernizacije Europe od kraja 18. do početka 20. stoljeća nailazimo na postavke o "socijaliziranju ukusa". Sve se to dešava kada u jazu između aristokratskoga načina života i masovnoga društva industrijskoga kapitalizma svoj položaj estetskoga posrednika između svjetova zauzima obrazovana građanska klasa. Nove kulturne preferencije nisu samo izraz njezine moći. Iza svega toga stoji kult apsolutne slobode i neovisnosti od institucija. Paradoks je pritom što su najveći umjetnici u građanskome društvu uglavnom bili izvan institucionalnih okvira ove estetske autonomije djela. Autsajderska sudbina, prezir građanskoga morala, život na rubu i s onu stranu časti i ugleda odlikuje Baudelairea, Wildea, Pounda, među inima. Zar to nije dokaz o dvoznačnoj "biti" moderne umjetnosti uopće?

No, za daljnju je raspravu o aporijama i paradoksima odnosa "povijesne avangarde" i "neoavangarde" s obzirom na glavne postavke Petera Bürgera u *Teoriji avangarde* nužno jasno definirati vodeći pojam. Što je to autonomija umjetnosti u građanskome društvu? Znači li taj pojam nešto uistinu odlučujuće i za suvremenu umjetnost ili ga treba preventivno suspendirati i neutralizirati zbog toga što se povezuje uz povijesno nastalo socijaliziranje Hegelova objektivnoga duha, dakle društvo kojemu "bit" određuje liberalni pojam privatnoga vlasništva i političko-ekonomski pojam rada? Ponajprije, ovdje imamo posla s funkcijom, proizvodnjom i recepcijom umjetnosti koja se oslobodila vjekovnoga okvira magijsko-religijske slike svijeta. Kantova je

44 Cornelius Castoriadis, *L'institution imaginaire de la société*, Seuil, Pariz, 1999.

45 Peter Bürger i Christa Bürger, *The Institutions of Art*, University of Nebraska Press, Lincoln – London, 1995. Vidi o tome: Gabriel Rockfill, *Radical History & The Politics of Art*, Columbia University Press, New York, 2014. 3. poglavlje

neprocjenjiva zasluga što je pojam autonomije kao vladavine slobodnoga subjekta nad svojim postupcima i djelima izveo iz konstrukcije transcendentalnoga uma. Ne može se, dakle, misliti bilo kakva autonomija izvan logičko-povijesnoga procesa oslobađanja uma od vjerskih dogmi i praktičnih zahtjeva poslušnosti autoritetu. Svaka je autonomija utoliko suverenost djelovanja unutar granica zadanih umnim djelovanjem. Ako se umjetnost uspostavlja subjektom takve autonomije u modernom građanskome društvu to znači da se njezina svrha više ne može izvoditi iz izvanjskih razloga opstojnosti. U sekularno doba autonomija uma prelazi na taj način u sve sfere ljudskoga djelovanja. Ništa nije izuzeto. Zato je umjetnost u odnosu na politiku, znanost, kulturu, vjeru onoliko nesvodljivom koliko je samo društvo uspostavljeno slobodnom igrom estetskih moći oblikovanja svakodnevice. Autonomija umjetnosti ne označava stoga tek oslobađanje od stega religije, nego još više od društvenih funkcija. Među njima se izdvajaju klasno-socijalna integracija i političke razdiobe moći.

"Kada se autonomija umjetnosti odredi kao neovisnost umjetnosti od društva, tada je moguće nekoliko shvaćanja tog određenja. Shvati li se odvojenost umjetnosti od društva kao njezina "bit", tada se nehotice preuzima pojam umjetnosti *larpurlartizma* i istodobno dolazi do nemogućnosti da se ta odvojenost objasni kao rezultat historijsko-društvenoga razvitka. Zastupa li se, nasuprot tome, stajalište da neovisnost umjetnosti od društva postoji samo u predodžbi samih umjetnika, a da to ništa ne govori o statusu djela, tada se ispravni uvid u historijsku uvjetovanost fenomena autonomije preokreće u njegovo poricanje; ono što preostaje, samo je pukom iluzijom. (...) Kao i javnost, tako je i autonomija umjetnosti kategorija građanskoga društva, koja razotkriva i prikriva stvarni društveni razvitak."⁴⁶

O kakvoj se iluziji ovdje radi? Ako je esteticizam unutarnja "bit" visokoga modernizma, onda problem ne može biti riješen tako da se autonomija shvati kao zahtjev za slobodom od društvenih uvjeta ograničenja umjetničkoga područja od drugih. Bürgerova se ključna postavka, međutim, oslanja na povijesno-estetske konfiguracije od Kanta i Schillera do Adorna. No, pravi je razlog naglašavanja ove ideje koju "povijesna avangarda" dovodi u pitanje onaj koji proizlazi iz logike Marxove historijske dijalektike u materijalističko-

46 Peter Bürger, isto, str. 49-50.

me smislu. Građansko društvo utemeljeno je na odnosu rada i kapitala kroz niz interakcija između nositelja ekonomsko-političke moći kao vladajuće klase i onih kojima se vlada. Stoga je ideologija građanskoga društva iluzija autonomije u svim područjima života. To, dakako, ne znači da autonomnost djelovanja treba smatrati samo pukom fikcijom. Svaki je prostor slobode u modernome svijetu korak spram usavršavanja ljudskosti. Osim toga, bez autonomnoga djelovanja koje pravno-politički pripada ustavnoj državi kao njezino opravdanje "napretka" u odnosu na autoritarne modele vladavine prije uspona kapitalizma u Europi u 19. stoljeću nije moguće ni zamisliti bilo kakvu radikalnu emancipacijsku politiku. Marxova kritika građanskoga društva i njezine ograničene "suverenosti" kad je posrijedi čak i umjetnost (primjerice Balzaca kao paradigmatškoga književnika herojskoga doba "realizma" moderne) ne označava napad na estetske kriterije vrijednosti. Naprotiv, njezina je oštrica uperena protiv "homo duplexa", na ambivalentnost tvorbe novoga subjekta procesa izgradnje društvenih okvira modernosti. Razlog leži u tome što u njegovu usponu na vrh piramide moći stoji sve drugo a najmanje strast za ljepotom i istinom bitka. Istina je kapitalizma i razvijenoga građanskoga društva samo u tome što je ono izgrađeno na ideologiji potrošnje iluzornih dobara bez dublje vrijednosti. I upravo je u tome začaravajuća moć estetske proizvodnje života iza krinke "autonomije umjetnosti".⁴⁷

Razrješenje aporije skriva se u ovome. Čitav se, naime, program destrukcije metafizičkoga okvira "autonomije umjetnosti" uopće ne odnosi na autonomiju kao takvu, na njezine spoznajno-estetske pojmove slobode stvaralaštva i sekularizaciju religijskoga sadržaja. Nema nikakve sumnje da je modernizam istinski estetsko-politički nadomjestak za službu umjetnosti religiji tijekom povijesti. U radovima Adorna i osobito glasovitoj Benjaminoj raspravi *Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reproduktivnosti* (*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*) iz 1935/1936. godine,⁴⁸ nastojanje je bilo usmjereno oko kritike nedovršene emancipacije umjetnosti od kultno-religijskoga rituala. Njezin se nadomjestak pojavljuje u politici-ideologiji totalitarnih pokreta 20. stojeća, fašizma/nacizma i sta-

47 Vidi o tome: Žarko Paić, "Nesvodljiva moć umjetnosti: Između totalne politike i estetskoga poretka", u: *Sloboda bez moći: Politika u mreži entropije*, Bijeli val, Zagreb, 2013., str. 522-568.

48 Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1996., 22. izd.

ljinstičkoga komunizma. Benjamin je, kao što je poznato, pojmom gubitka aure umjetničkoga djela ocrtao bitne pretpostavke vladavine moderne tehnike nad društvom, premda je njegovo razumijevanje umjetnosti bilo omeđeno temeljnom idejom Frankfurtske škole o "društvenoj ontologiji" umjetnosti. U cjelini, problem s kritikom "autonomije umjetnosti" koji se pripisuje modernizmu proizlazi otuda što Bürger ne ukazuje na poteškoće njezina dokidanja/prevladavanja (*Aufhebung*) u "životnoj praksi" ("das Prinzip der Aufhebung der Kunst in der Lebenpraxis").⁴⁹ Nisu to tek poteškoće teorijskoga karaktera. Praktične su posljedice obrata dalekosežne. Što se događa kada više nema razlike niti razmaka između ideje i zbilje u dokinutome obliku? To je, uostalom, postalo jasno kada je "povijesna avangarda" od pokreta radikalne negacije građanskoga društva u modernome kapitalizmu postala ideologijsko-kulturalni "mauzolej" staljinizma i 1930-ih godina u SSSR-u srozala se na konstrukciju "nove umjetnosti" nazvane "soc-realizam".⁵⁰

Moja je postavka sljedeća. Ideja autonomije umjetničkoga djela kao i njezina tvoračkoga "subjekta" u figuri modernoga umjetnika jest *conditio sine qua non* za projekt avangardne promjene društva s pomoću umjetnosti. U tom smislu dokidanje/prevladavanje (*Aufhebung*) "biti" umjetnosti u građanskome društvu označava dvostruku strategiju ozbiljenja ideje umjetnosti kao takve: (1) umjetnost postaje meta-umjetnost događaja u trenutku (*performativni obrat*); (2) život postaje estetsko djelovanje u konstrukciji svakodnevice kao "umjetničkoga djela" (*dizajn*). Pritom se samo tijelo dizajnira kao tehnogenetska konstrukcija želje za izgledom koja nadilazi jednoznačnost identiteta čovjeka. Biti-izvan-sebe znači biti-nešto-drugo, a to je moguće tek onda kada se promjena više ne shvaća promjenom društvenih uvjeta proizvodnje života. Najradikalnija promjena dolazi iz tehničkoga uma suvremenoga razdoblja vladavine mislećih strojeva. Ne zaboravimo, uostalom, da je ozbiljenje filozofije Marxov projekt. S njime se racionalna jezgra Hegelove dijalektike s radom pojma utiskuje u logiku ili pojam rada. Na taj način se metafizički karakter filozofije s vodećom idejom transcendencije ozbiljuje u imanentnome kruženju svih pojmova Hegelove logike u preokrenutome obliku. Otuda nije stvar u promjeni građanskoga društva estetsko-kulturalnim sredstvima.

49 Peter Bürger, isto, str. 63.

50 Vidi o tome: Boris Groys, *Gesamtkunstwerk Stalin: Die gespaltete Kultur in der Sowjetunion*, Hanser, München, 2008., novo izd.

Istinska je revolucija društva u njegovu "otuđenome" i "postvarenom" obliku jedino moguća kao totalni projekt dokidanja/prevladavanja (*Aufhebung*) "biti" cjelokupne povijesti vladavine. S kapitalizmom ona doseže vrhunac u čistoj apstrakciji "zbilje". Političke su revolucije jednako tako prekratke u krajnjem dosegu. Zbog toga je jasno da su estetika i politika samo dva lica iste kovanice. A njezina je prava istina u onome što Heidegger krajem 1930-ih godina naziva estetskim i političkim kičem.⁵¹

Ako se tako shvati ono što čini bitan program "povijesne avangarde", onda je jasno da ona ne može uspjeti u svojem naumu stoga što napada nešto samo po sebi ambivalentno. Posrijedi je, naravno, estetska ili umjetnička autonomija unutar "građanskoga društva". Problem s ozbiljenjem upravo te i takve autonomije u "životnoj praksi" jest u tome što "život" nije autonoman u svojoj kontingenciji i nesvodljivosti. Život se ne može misliti bez cjeline svjetovnih očitovanja. Među njima umjetnosti zacijelo pripada duhovna moć iznimnosti egzistencijalnoga slučaja u dosadi i banalnosti "otuđene" i "postvarene" svakodnevice. Sve to postaje razvidnim još više kada Bürger ustvrdi: "Relativna izdvojenost umjetničkoga djela iz životne prakse u građanskome društvu transformira se tako u (pogrešnu) predodžbu o potpunoj neovisnosti umjetničkoga djela od društva. Autonomija je tu, u strogome smislu riječi, ideologijska kategorija koja povezuje trenutak istine (izdvojenost umjetnosti iz životne prakse) i trenutak neistine (hipostaziranje historijski nastaloga činjeničnoga stanja u "biti" umjetnosti)."⁵²

Umjesto hermeneutičkoga kruga razumijevanja "biti" umjetnosti ovdje se susrećemo s krajnjim granicama važenja povijesne dijalektike primijenjene na djelovanje "povijesne avangarde". Ako je, dakle, autonomija umjetnosti u građanskome društvu uvjet mogućnosti projekta "povijesne avangarde" da reintegrira umjetnost u životnu praksu, onda je glavna postavka Bürgerove teorije o neuspjehu ili promašaju avangarde ono što proizlazi iz dvostruke nemogućnosti. Prva je nemogućnost u tome da se autonomija može uopće dokinuti/prevladati (*Aufhebung*), a da se ne dokine/prevlada sama "bit" ili ideja umjetnosti u povijesnome smislu kao *mimesis* i *reprezentacija* "otuđenoga" i "postvarenoga" bitka. Stoga je posve opravdano da Bürger u Duchampu i

51 Martin Heidegger, *Besinnung*, GA, sv. 66, V. Klostermann, Frankfurt a. M., 1997.

52 Peter Bürger, isto, str. 63.

dadaizmu vidi ono što čini novo određenje pojma djela u okviru avangardne umjetnosti. Druga je, pak, nemogućnost u tome da se "životna praksa" ne može misliti bez uzajamnoga djelovanja "umjetničke prakse". Na taj se način dešava da između umjetnosti i života umjesto suglasja i istovjetnosti vlada razdor i jaz. Neuspjeh ili promašaj "povijesne avangarde" Peter Bürger dijanosticirao je porazom studentske pobune u Europi i Americi 1968. godine. No, već je na prvi pogled jasno da se svaki govor o avangardi neminovno promeće u razmatranje njezina "drugoga početka" u neoavangardnim pokretima 1950-ih i 1960-ih godina. Prije negoli detaljnije razmotrimo teorijske posljedice ove vodeće postavke *Teorije avangarde* i Bürgerovu reviziju stajališta u novijim tekstovima na slične teme, valja pomnije vidjeti kako stoji s pojmom "djela" u okviru shvaćanja avangardnih umjetnika. Je li autonomija umjetnosti te singularnost i originalnost "novoga", što je bila temeljna značajka modernizma, još uvijek na snazi ili je možda riječ o bitnoj promjeni ovih ontologijsko-estetskih kategorija?

Rekli smo već da Bürger slijedi na kreativan način osnovne obrise Frankfurtske škole. Pritom se poziva na glavnoga autoriteta Adorna, ponekad na Benjamina i Marcusea, te Habermasa. Ne treba zaboraviti da je filozofijsko razumijevanje pojma umjetničkoga djela u 20. stoljeću bilo na najvišoj razini spekulacije razmatrano u Heideggerovu *Izvoru umjetničkoga djela* (*Der Ursprung des Kunstwerkes*) iz 1936. godine⁵³ kao i u spomenutoj Benjaminovoj raspravi o umjetnosti u doba tehničke reproduktivnosti. Okružje promišljanja je iznimno važno iz jednostavnoga razloga što Heidegger radikalno odbacuje ono što Frankfurtska škola postavlja u prvi plan. Još jednom: ključna riječ *dokidanja/prevladavanja* (*Aufhebung*) filozofije ovdje postaje *društvo*. U oba slučaja riječ je o ponovnome tumačenju Hegelove estetike, iako se u Heideggerovoj raspravi o umjetnosti to izravno ne može pokazati. Djelo kao sinteza osjetilnoga i umnoga, ono što u sebi obuhvaća nadilaženje prirode s pomoću ideje i zbilje umjetničkoga stvaranja prelazi granice subjekta i objekta. U tom pogledu se za Hegela ne radi o mirnoj kontemplaciji prirode ili duha u formi kipa, pjesme ili slike, nego o objavi apsoluta u njegovoj povijesnoj artikulaciji. No, Hegelova postavka o kraju umjetnosti sagledana upravo iz unutarnjega horizonta spekulativne dijalektike pogađa pitanje odnosa iz-

53 Martin Heidegger, *Holzwege*, GA, sv. 5, V. Klostermann, Frankfurt a. M., 2003. 2. nepromijenjeno izd.

među filozofije i znanosti. Kao što je poznato, Hegel govori o nestanku duhovne potrebe za umjetničkim djelom, a ne o faktičnome kraju umjetnosti. Kada iščezava duhovna potreba, na djelu je nadomjesna strategija vladavine "kulturnih potreba". U eri socijaliziranja duha s vrhuncem u autonomiji umjetnosti u građanskome društvu bitno se mijenja i karakter i status sámoga djela. Ne samo što je posrijedi nestanak djela iz kultno-religijskoga rituala kao događaja svetkovine zajednice božanskoj prisutnosti, već se i mjesto izlaganja djela kad je riječ o slikarstvu i kiparstvu uvelike sekularizira u instituciji muzeja i galerija. Kada se djelo postavlja izvan životne prakse u sfere odvojenosti od života kao takvoga, nastaje drukčije shvaćanje ideje umjetnosti i pojma djela u cjelini. Taj trag spekulativno-dijalektičke metode u mišljenju umjetnosti, koji više ipak duguje Adornu negoli Hegelu i Marxu, vidljiv je u Bürgerovu određenju pojma umjetničkoga djela u "povijesnoj avangardi" polazeći od onoga što čini "bit" dijalektičkoga mišljenja uopće. Naravno, riječ je o *dokidanju/prevladavanju* (*Aufhebung*): "Europski avangardni pokreti mogu se odrediti kao napad na status umjetnosti u građanskome društvu. Ne negira se neki prethodni umjetnički izraz (stil), već institucija umjetnosti izdvojena iz životne prakse. (...) Intencija avangardista bilo je dokidanje umjetnosti – dokidanje u Hegelovu smislu riječi: umjetnost ne smije biti jednostavno uništena, već prenijeta u životnu praksu gdje bi, premda u promijenjenom obliku, bila sačuvana."⁵⁴

O čemu se ovdje radi? Hegel je pojmom dokidanja/prevladavanja (*Aufhebung*) nastojao razumjeti dinamiku povijesnoga procesa. Time se uzdiže duh iz stanja svoje neposredne uronjenosti u prirodu preko posredovanja i refleksije o sebi do apsolutnoga znanja vlastite samoproizvodnje. Svako dokidanje/prevladavanje pojma istodobno označava dokidanje njegovoga sadržaja, čuvanje po formi i uzdizanje na viši stupanj (*tollere, conservare, elevare*).⁵⁵ Pitanje je, međutim, na koji se način djelo uspostavlja izvan autonomnoga prostora-vremena izlaganja umjetnosti, što je bila značajka estetskoga odnosa modernizma spram javnosti. Budući da ono što se dokida/prevladava (*Aufhebung*) mora pronaći novi prostor-vrijeme svojega ozbiljenja, tada je oblikovanje "životne prakse" važnije od umjetničkoga prava na slobodu stvaralaštva.

54 Peter Bürger, isto, str. 66-67.

55 Vidi o tome: Vanja Sutlić, *Praksa rada kao znanstvena povijest: Povijesno mišljenje kao kritika kriptofilozofijskog ustrojstva Marxove misli*, Globus, Zagreb, 1987., 2. popravljeno izd.

Cijena koju valja platiti u tom dijalektičkome sklopu prožimanja ideje i prakse, autonomije i heteronomije djela iznimno je visoka. Ponajprije, uvođenjem pojma "životne prakse" Bürger dobro zna da nije riječ o nečemu već uvijek postojećem u smislu cilja i svrhe (*télos*) povijesti. Umjetnost je kontingencija i singularnost. No, život nije izvan ove nesvodljivosti na bilo što izvana utisnuto, pa tako i forme u kojoj moderna umjetnost suvereno vlada u zahtjevu za estetskom autonomijom. Ako umjetnost mora suspregnuti vjekovima izoborenu autonomiju u odnosu na mit i religiju, jasno je da i život kao praksa mora učiniti korak izvan uronjenosti u puko protjecanje jednolikosti bitka kao banalnosti svakodnevice. Međusobna suspenzija i neutraliziranje moći u ovom činu "transsupstancijacije" iziskuje drukčiji put mišljenja glavnih izvođača i prethodnika suvremene umjetnosti. Nema nikakve sumnje da je figura Marcela Duchampa u tome paradigmatiskom.⁵⁶ Uostalom, jedna od rijetkih ilustracija u Bürgerovoj knjizi pripada Duchampovoj *Fontani* iz 1917. godine. Koliko je dadaizam razotkrivena "bit" onoga što su bili teorijski i praktični zahtjevi "povijesne avangarde", toliko je Duchampov slučaj za suvremenu umjetnost u cjelini više negoli reprezentativan.

Pravi je problem avangardnoga projekta dokidanja/prevladavanja (*Aufhebung*) umjetnosti u "životnoj praksi" u tome što ozbiljenje forme zahtijeva radikalnu promjenu u statusu i karakteru sámoga umjetničkoga djela. Ono što Frankfurtska škola nije na zadovoljavajući način riješila u razračunavanju s Hegelom, a posredno i Marxom, s iznimkom Benjamina u granicama ove paradigme socijaliziranja ideje umjetnosti, odnosi se na posredovanje između autonomije djela i zahtjeva za njegovim ozbiljenjem u tzv. "životnoj praksi". U usponu i propasti avangardnih pokreta prve polovine 20. stoljeća valja vidjeti ontologijsku neodređenost utjecaja novih tehnologija na društvene promjene, a time i na promjene u načinu shvaćanja ideje umjetnosti i pojma djela. U novijoj literaturi o tome zanimljive su postavke Krzysztofa Ziareka. Baveći se odnosom modernosti, modernizma i avangarde, on uvodi u razmatranje Heideggerov pojam događaja (*Ereignis*) iz kasnih 1930-ih godina. Budući da je tehničko mišljenje bilo optjecajno kako u dadaizmu tako i u ruskome konstruktivizmu, nije neobično da se pročišćenje pojma umjetničkoga djela

56 Vidi o tome: David Cunningham, "Making an Example of Duchamp: history, theory, and the question of the avant-garde", u: Dafydd Jones (ur.), *DADA Culture: Critical Texts on the Avant-Garde*, Rodopi. Amsterdam-New York, 2006., str. 254-279.

može izvesti u dijalogu s Heideggerovim mišljenjem kritike metafizike. Postav (*Gestell*) kao "bit" tehnike određuje pritom ne samo status djela i uradaka u ontologijskome smislu. Štoviše, ono što je s Duchampom objelodanjeno kao "estetski objekt" ili *readymades* nije više izvornik bez mogućnosti ponavljanja. Sada se radi o reproduktivnoj moći estetske proizvodnje objekata iz kojih ne zrači istina bitka. Umjesto toga, divljenje avangarde s tehnologijom pokazuje istodobno, prema Ziareku, pokušaj pronalaženja alternativnoga puta iskustva. S onu stranu estetike i tehnologije nalazi se rješenje.⁵⁷ Ne može se, dakle, više razdvajati "djelo" od "događaja" nakon iskustva DADE. Ono što čini misterij faktičnosti u kojem se pojavljuje mogućnost da estetski objekt nadomjesti auru umjetničkoga djela (pjesme, slike, kipa) jest sveza singularnosti i kontingencije kao ponavljanja. Događaj je neponovljiv ukoliko je riječ o tjelesnoj samoprisutnosti življenja u realnome prostoru i vremenu. No, djelo je ponovljivo ukoliko se tehnički umnožava u beskonačnost.

Između djela i događaja struji fatalnost moderne tehnologije. Sve će to postati još više providnijim u slučaju "neoavangarde" 1960-ih godina, a unutar suvremene umjetnosti i tzv. post-konceptualnoga stanja danas bit će uspostavljen široki savez aktera posvećenih ispitivanju odnosa između neljudskoga i tijela s obzirom na mogućnosti konstrukcije "umjetnoga života" (*A-life*).⁵⁸ U okviru tehno-poetike dadaizma i konstruktivizma nailazimo na suradnju između estetskoga i tehnologijskoga mišljenja. Primjerice, za Francisu Picabiu, jednog od glavnih dadaista, pojavljuje se ideja stroja u spiritualnome smislu kao sveza romantike i avangarde.⁵⁹ Štoviše, prostor između svakodnevice i društvene prakse života određen je vladavinom mehaničke reprodukcije. Ako je "stroj duša modernoga svijeta", onda se zadaća umjetnosti više ne može opisati prikazivanjem-predstavljanjem onoga što jest, dakle bitka u njegovu pojavljivanju. Tek je otuda moguće shvatiti zašto dadaizam u nastojanju za anti-umjetnošću i anti-estetikom ne može biti sveden tek na pobunu protiv metafizike i njezina temeljnoga načela jezika kao govora (*logos*). Vidjeli smo da je Hugo Ball vrlo odrješito postavio u središte nove umjetnosti vizualni kôd jezika. Nije to, doduše, još značilo da će sudbina suvremene

57 Krzysztof Ziarek, str. 88-89.

58 Peter Osborne, "The postconceptual condition: Or, the Logic of high capitalism today", *Radical Philosophy*, br. 184/2014. (ožujak-travanj), str. 19-27

59 Krzysztof Ziarek, isto, str. 95-96.

umjetnosti biti izvan modernoga značenja autonomije umjetnosti, ali i svake moguće heteronomije. Bio je to navještaj drukčije postavljene umjetnosti iz same "biti" događaja u kojem se stapaju, što je naizgled proturječno, i izvornik i kopija, i singularnost i reprodukcija. Kako god bilo, susrećemo se s nečim "novim". A to će ideju novoga i novosti iz radikalnoga obrata spram tradicije uspostaviti iz drukčijeg odnosa spram povijesnoga sklopa bitka, bića i biti čovjeka. Nije "novo" ono što prekida s razvojnom crtom povijesnoga hoda od iskona do beskonačnosti. Sada se "novo" mora misliti kao mogućnost stvaralačkoga ponavljanja onoga što više nije izvornik u metafizičkome smislu riječi. Neprestana obnova i stalna proizvodnja istoga kao razlike pripada ideji mehaničke reprodukcije strojeva. No, ovdje se ne radi o jednostavnome umnažanju izvornika. Bolje je uputiti na ono što teoretičar avangarde Boris Groys na jednome mjestu u tumačenju Benjamina naziva "povratkom aure u duhu reprodukcije".⁶⁰

Ako se tako priđe ovome problemu, onda su teorijska "otkrića" poput onoga Rosalind Krauss kako Duchamp ne pripada "povijesnoj avangardi", jer je njezino temeljno načelo kult izvornosti i "novoga", a njegovi su "estetski objekti" dokaz vladavine duha kopije i umnožavanja, ništa drugo negoli put u jednosmjernu ulicu.⁶¹ Moja je postavka da obje avangarde, ona "povijesna" i ona "neo", obuhvaćaju u svojim nastojanjima isto i različito. Samo što je umjesto manihejske logike povijesti koja je krasila revolucionarni zanos futurista, dadaista, konstruktivista i ranih nadrealista za situacioniste i sljedbenike različitih estetskih paradigmi od pop-arta do konceptualizma i transavangarde na djelu "muzealiziranje" i "historiziranje" šoka, provokacije i eksperimenta. Ono što se uzdalo u anti-pokrete destrukcije povijesnoga smisla (umjetnosti) poput vihora dadaističke pobune, u doba je "neoavangarde" postalo estetskom dekonstrukcijom umjetnosti kao takve. Umjesto spekulativno-dijalektičke logike *ili-ili*, sada se radi o promicanju načela *i-i*. Ali to ne znači ništa samo po sebi "renegatsko" ili "revizionističko" u odnosu na postupke Maljeviča i Duchampa. Iz tih razloga ne može se prihvatiti inače korektno izvedena postavka Rosalind Krauss, koja u drugome ruhu opetuje

60 Boris Groys, *Topologie der Kunst*, Hanser, München-Wien, 2003., str. 35.

61 Rosalind Krauss, isto, str. 157. Vidi isto tako izvrsnu studiju Thierry de Duvea, *Kant after Duchamp*, The MIT Press, Cambridge-Massachusetts, London, 1996., 1. poglavlje "Univerzalno i singularno", str. 1-86.

ono isto što tvrdi i Peter Bürger. Naime, u sklopu rasprave o pojmu djela u avangardnome shvaćanju nalazi se ključno mjesto njegove *Teorije avangarde* glede vrednovanja priloga ranih i kasnih umjetnika 20. stoljeća: "Kao što suvremena estetika ne smije zanemariti prijelomne promjene koje je u području umjetnosti potaknula avangarda, ona ne smije mimoići ni činjenicu da je umjetnost odavno već ušla u postavangardnu fazu. Ona se može okarakterizirati restauracijom kategorije djela i uporabom u umjetničke svrhe onih postupaka koje je avangarda izmislila s antiumjetničkom nakanom. To ne treba ocjenjivati kao 'izdaju' ciljeva avangardnih pokreta (dokidanje društvene institucije umjetnosti, ujedinjenje umjetnosti i života), već kao rezultat jednog historijskoga procesa. (...) Neoavangarda institucionalizira *avangardu kao umjetnost* i time negira izvorne avangardne intencije. To vrijedi neovisno o svijesti koju umjetnici imaju o vlastitome djelovanju i koja može biti posve avangardna. (...) Neoavangardna umjetnost je autonomna umjetnost u punom smislu riječi, a to znači: ona negira avangardnu nakanu uvođenja umjetnosti u životnu praksu."⁶²

Zar je "neoavangarda" uistinu neka vrsta ciničkoga uma u njegovu brisanju tragova prošlosti potezom muzejskoga pera s kojim "revolucionarna" instalacija Marcela Duchampa, u isti mah šokantno-provokativna i banalno-trivijalni čin ukazivanja na lažnu sintezu umjetnosti i života, poprima sve ono što je imalo i izvorno djelo modernističkoga umjetnika – auru singularnosti, autorski potpis i estetsku vrijednost iskazanu u ekonomskoj cijeni na tržištu umjetnina? Bürger je unatoč suzdržanosti u obrazlaganju svoje postavke ipak bezobzirno jasno ustvrdio ono isto što je postalo opće mjesto razočaranja "povijesnih avangardista" s načinom kojim je umjetnost u doba kasnoga kapitalizma na paradoksalan način poništila temeljnu ideju dokidanja/prevladavanja (*Aufhebung*) vlastite autonomije u životnoj praksi. Marcel Duchamp je najbolje formulirao kritiku Neo-DADE, ili "novoga realizma" ukazujući na odnos anti-umjetnosti kao pobune i estetskoga institucionaliziranja pobune.⁶³ Usput, isto vrijedi i za cinizam neoliberalnoga korporativno-

62 Peter Bürger, isto, str. 78. i 80.

63 "Ta Neo-Dada, koja se sad naziva novim realizmom, Pop Artom, Assemblage itd. ... jedno je jeftino zadovoljstvo i živi od onoga što je učila Dada. Kad sam ja otkrio 'ready mades' mislio sam obeshabriti estetsko nebo. Ali u Neo-Dadi koriste se 'ready mades' da bi se na njima otkrivala estetske vrijednosti. Ja sam im bacio sušilo za boce i pisoar u lice kao izazov, a sad se dive tome kao estetski lijepome." – Navedeno prema: Marc Jimenez, *La querelle de l'art contemporain*, Gallimard, Pariz, 2005., str. 83.

ga kapitalizma. On "subverziju" i "utopiju" prodaje poput branda i loga vlastite pohlepe u doba kada sve postaje kognitivno, kreativno, pametno, pa tako i život sveden na ništavilo marketinga. Vidimo da se događa obrat programa "povijesne avangarde". Umjesto ozbiljenja ideje umjetnosti kao života, na djelu je pseudo-ozbiljenje života kao umjetnosti. Figurativno kazano, ulice su ostale prazne i napuštene od borbenih pokliča estetske revolucije, a muzeji su danas do vrha ispunjeni estetskim objektima, instalacijama i konceptualnim uratcima. Sve naposljetku objedinjuje novo poklonstvo tijelu kao integralnome "Realnome". A to znači da je performativni obrat u sebe "usisao" sve preostale forme vizualnih umjetnosti. To ide tako daleko da se i društvo danas tumači u svjetlu izvedbenih mogućnosti promjene.⁶⁴ U znaku tjelesnosti valja ubuduće misliti identitet i razliku djela kao događaja i događaja kao djela.

Stoga se kritika Bürgerove *Teorije avangarde* poduzeta u okružju američkoga časopisa za vizualne umjetnosti *October* s najznačajnijim teoretičarem Halom Fosterom može nazvati pokušajem da se "povratkom Realnome" suspendiraju i neutraliziraju postavke o "herojsko-naprednoj avangardi" i "konzervativno-nazadnoj neoavangardi".⁶⁵ Sažmemo li sve na razinu prijedora oko teorija suvremene umjetnosti koje nastoje rasvijetliti ulogu i funkciju novoga u 20. stoljeću možemo bez ograde kazati da je posrijedi spor između nasljeđa Frankfurtske škole i zagovornika dekonstrukcije i postmoderne. Gotovo da je istovjetan onome koji je pokrenuo Habermas protiv Derride, Foucaulta, Deleuzea, Bataillea i Lyotarda u *Filozofskome diskursu moderne*. No, sada se ne radi o ontologijskim pitanjima s obzirom na društvo, politiku, kulturu. U pitanju je održivost postavke o neuspjehu ili porazu povijesne avangarde 1968. godine uz dalekosežne posljedice tog događaja za ideju suvremene umjetnosti. U *Teoriji avangarde* Bürger se oslanja na Benjaminov pojam alegorije. Razlog leži u tome što se njime upućuje na razvitak "neorganskoga umjetničkoga djela". No, ono što je zacijelo najvažnije u "ilustraciji" teorijskoga pristupa problemu određenja djela i događaja u suvremenoj umjetnosti odnosi se na pojmove "novoga", "slučaja" i "montaže". Poredak nam sugerira preokrenutu metafizičku sliku svijeta. Budući da novost novoga proizlazi iz

64 Vidi o tome: Aleida Assman, *Einführung in die Kulturwissenschaften: Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen*, Erich Schmidt Verlag, Berlin, 2008., 2. prerađeno izd., str. 93-124.

65 Hal Foster, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, The MIT Press, Cambridge-Massachusetts, London-New York, 1996.

sveze stvaralaštva i tehnologije nastale primjenom fundamentalnih znanosti u modernom kapitalističkome društvu, razvidno je da se ništa više "novo" ne može shvatiti polazeći od pojma spontane proizvodnje mašte. Komunikolog i teoretičar medija Vilém Flusser uporabio je stoga u svojim spisima izraz *teho-imaginacija*.⁶⁶ Ne radi se o "neljudskoj" mašti stroja. Posrijedi je izrazito nov način mišljenja. U proizvođenju novoga, što je moguće samo zahvaljujući svezi mozga i tehnologije, mišljenje pronalazi primjereni lik. Spontanost otuda valja misliti drukčije. Sloboda, naime, proizlazi iz događaja koji se, pak, smješta u horizontu umjetnosti. Ne možemo misliti bez svijesti o mišljenju kao procesu. U njegovu zbivanju sklapamo pojmove. Usto, gradimo jezične igre poput beskonačne mreže u svemiru. Avangarda se, prema Bürgeru, u tehničkome smislu organizira kao poredak značenja u kojem stvaranje ne označava intuitivni proboj granice iskustva. Umjesto toga, svijet tehničke reproduktivnosti podaruje ideji umjetnika kaos i sklop onih uvjeta bez kojih ne bi moglo postojati moderno doba. Kako u slikarstvu nadrealizma René Magrittea, tako i u književnosti Alfreda Döblina suočavamo se s montažom pojmovnih slika. Na taj se način jezik novoga iskustva sklapa iz strojne tehnike reproduktivnosti. To ne znači, međutim, da je odnos između izvornika i kopije, singularnosti i ponavljanja u znaku vulgarne vladavine prvoga nad drugime. Iako, naravno, Bürger na tragu Adorna i Benjamina govori o autentičnosti umjetničkoga iskustva kao izvornosti i neponovljivosti, taj će stav u novijim tekstovima tzv. vlastite revizije *Teorije avangarde* znatno omekšati, čak i gotovo otkloniti iz rasprave.⁶⁷

Američka "obrana" rezultata onoga što nazivamo "neoavangardom", a što je u Bürgerovoj *Teoriji avangarde* proglašeno institucionaliziranjem pobune kao "novoga estetskoga ukusa", na iznimno je artikuliran način provedena u kritičkim tekstovima Hala Fostera, Benjamina Buchloha i Rosalind Krauss. U najznačajnijem tekstu naslovljenom "Što je novo u neoavangardi?" ("What's Neo about the Neo-Avant-Garde?"), koji čini okosnicu njegove utjecajne knjige *Povratak realnoga* (*The Return of the Real*), Foster tvrdi da je Bürgerova definicija "pretjerano selektivna".⁶⁸ To znači da je izvedena na "malome

66 Vilém Flusser, *Kommunikologie*, Fischer, Frankfurt a. M., 2007., 4. izd., str. 209-222.

67 Peter Bürger, "Theorie der Avantgarde im Widerstreit", u: *Nach der Avantgarde*, Velbrück Wissenschaft, Weilerswist, 2014., str. 19-40.

68 Hal Foster, isto, str. 8. Vidi isto tako i tekst Davida Hopkinsa, "Sameness and Difference: Duchamp's

uzorku" djelovanja, postupaka i analiza umjetničkih djela "povijesne avangarde". Usto, postoji cijeli niz teoretičara suvremene umjetnosti koji ne dijele Bürgerovu glavnu postavku o autonomiji moderne umjetnosti u građansko-me društvu te njezinome dokidanju/prevladavanju (*Aufhebung*) u životnoj praksi. Novije analize dovode u pitanje takav "prozelitizam" i "pravovjernost" unutar okvira Frankfurtske kritičke teorije. Razlog leži u tome što se, prema tim shvaćanjima, avangarda ne može iscrpiti samo s jednom općenito važećom teorijom. I to osobito zbog toga što najvažniji umjetnički radovi prve avangarde, poput primjerice Maljevičeva *Crnoga kvadrata na bijeloj podlozi* iz 1915. godine uopće ne osporavaju ideju autonomne moderne umjetnosti. Moglo bi se nizati poprilično takvih primjera u svrhu kritičke razgradnje Bürgerove "velike priče". Pritom bi filmovi bili uvjerljiv razlog protiv masivne postavke o stapanju umjetnosti i životne prakse. Čak i najznačajniji ruski filmovi u doba Staljina imali su druge zadaće, a ponajmanje da bi publiku pretvorili u subjekta/aktera nove umjetnosti prilagođene zahtjevima tzv. života. To podjednako vrijedi i za europske ekspresionističke filmove. Danas ih uvrštavamo u zajedničke avangardne tendencije (primjerice, Fritz Lang i njegov *Metropolis*). No, sve to nije toliko presudno za nešto mnogo važnije od nizanja primjera iz različitih pokreta prve avangarde. Bürger ih, osim toga, vrlo razložito uzima ilustracijom svoje teorije, poput Duchampovih anti-slika ili nadrealističkih kolaža i asemblaža.

Ono što je, međutim, pravi problem njegova "pretjeranoga selektivizma" odnosi se na temeljnu ideju o autonomiji umjetnosti u građanskome društvu i njezinome dokidanju/prevladavanju (*Aufhebung*) u životnoj praksi. Foster i Buchloh ponajprije ne vide u toj kritički prisvojenoj estetskoj teoriji na tragu Adorna plodotvorne mogućnosti za daljnje analize. Spor otpočinje s vjerodostojnošću pojma "teorije avangarde" koja rabi binarne opreke autentičnosti i neautentičnosti i to na taj način da prvo pripada neuspjeloj avangardi, a drugo, da paradoks bude potpun, "uspjeloj neoavangardi". Možemo se složiti da je pitanje o uspjehu ili neuspjehu nekoga projekta rješivo tek kada definiramo što to uistinu znači. Je li riječ o ozbiljenju ideje estetske moći kao nastavka društvene ili političko-ideologijske moći drugim sredstvima ili se možda kategorija uspjeha procjenjuje iz nadolazećega doba, pa je za očekivati

da će utopijsko mišljenje pristajati sve više uz odredbu avangardnih i neoavangardnih projekata? Kako god bilo, ne čini se posve uvjerljivim osporavati vrijednost Bürgerove *Teorije avangarde* kritikom rupa u mreži, bez da se čitava struktura mreže ne dovodi radikalno u pitanje. Želi li se kritički preispitati njezine temelje, tada bi bilo uputnije krenuti u demontažu čitave konstrukcije na kojoj počiva Frankfurtska škola mišljenja i navlastito Adornova *Estetska teorija*. Ali, pošto se zapravo želi očuvati dostojanstvo "aktualnosti" suvremene umjetnosti, koja je na stanovit način povrijeđena u Bürgerovu naumu, tada Fosterovu i Buchlohovu kritiku kao i slične pokušaje Rosalind Krauss treba razumjeti svojevrsnim zagovorom "povratne sprege" (*feedback*) iz kibernetičke teorije. Poznato je da je riječ o prekretnome pojmu koji omogućuje prijenos informacija i njihovo čuvanje od prijetnje entropije. U ovome slučaju radi se o povratnome utjecaju "neoavangarde" na "povijesnu avangardu", odnosno o teoriji "novoga" sa stajališta dekonstrukcije svih temeljnih ideja koje su zaslugom pop-arta, konceptualista i situacionista 1950-1960-ih godina otvorili drukčiji način u razumijevanju kategorije umjetničkoga djela i događaja. Dok je Bürger iz revolucionarnoga zanosa prve avangarde procjenjivao estetsku tradiciju druge, Foster ide obratnim smjerom. On sada procjenjuje prvotno iz drugotnoga, ili drukčije kazano njegova je nakana da oslobodi prošlost velikih zahtjeva tako što će sadašnjosti podariti mjeru razumne "utopije" i "subverzije" u svijetu realizirane *estetizacije života*. Usput, potonji je pojam ponajviše plodotvorno razvio njemački suvremeni filozof i estetičar Wolfgang Iser. Pojam se odnosi na kraj estetike u metafizičkome značenju utemeljenja filozofije umjetnosti. Umjesto estetike, doba u kojem vlada dizajn i nove tehnologije informacija odlikuje novo iskustvo. Ono predstavlja globalni proces estetiziranja svakodnevice u svim aspektima svijeta života.⁶⁹ Što je za Bürgera bilo razlogom neuspjeha čitavoga programa avangarde, sada se u novome čitanju pokazuje razlogom preispitivanja ne samo nasljeđa avangarde, već i njezinih izvora u drugome svjetlu.

Hal Foster razvija sljedeće postavke. Postoje dva radikalna povratka u kasnim 1960-im godinama iskustvu "povijesne avangarde: (a) ponovnim čitanjem Duchampovih *readymades* u slučaju pop-arta i (b) uvođenjem kontingentne strukture ruskoga konstruktivizma u slikarstvu apstrakcije. Pritom

69 Wolfgang Iser, *Ästhetisches Denken*, Reclam, Stuttgart, 1990. i *Blickwechsel: Neue Wege der Ästhetik*, Reclam, Stuttgart, 2012.

se u teorijskim tekstovima Clementa Greenberga o modernizmu i avangardi uzima upravo DADA i ruski konstruktivizam formalnim odrednicama novoga načina konstrukcije zbilje. Potreba za novom genealogijom avangarde proizlazi iz težnje za uzdizanjem banalnosti i trivijalnosti sadašnjice u industrijskome načinu života kasnoga kapitalizma preko granica estetskoga iskustva. A to priziva pluralnost "stilova". Usto, svjedočimo pokušaju neoavangarde da stvori "vlastitoga" Duchampa. Ali sada za potrebe umjetnosti u doba gubitka povijesne orijentacije. Foster utoliko pokazuje da razlikovanje između izvornika i kopije, singularnosti i reproduktivnosti djela zahtijeva drukčije razumijevanje odnosa između autentične povijesti (umjetnosti) u modernome društvu i sablasti "historizma". Zbog toga se pojavljuju figure umjetnika poput Yvesa Kleina i Daniela Burena s idejom transgresije društva spektakla na tragovima "povijesne avangarde". Za razliku od patosa herojskoga vremena predskazanja budućnosti umjetnosti u eri vladavine novih tehnologija, kako ju je ocrtao Peter Bürger u svojim tekstovima, uključujući i one koje pripadaju reviziji prvotne ideje,⁷⁰ Hal Foster pokušava razotkriti odnos između onoga što tvori razliku u samoj "biti" ponavljanja događaja. Nadovezujući se pritom na teorijske smjernice u djelima Lacana, Derride i Deleuzea, on nastoji ponajprije dati glas suvremenoj umjetnosti svojega vremena. Ali to čini bez jadikovki o herojskim vremenima prve avangarde. Ono što pritom izričito nastoji izvesti kao temeljni pojam s kojim se današnjica u umjetničkome smislu razlikuje od vremena Duchampa, Rodčenka, ranoga Artauda i Bretona jest lakanovski shvaćen pojam "Realnoga". Jasno je, međutim, da se njime nastoji suspendirati i neutralizirati sve ono što Bürger ima u vidu s postavkom o stapanju umjetnosti i života u ranoj avangardi. Umjesto nereflektiranoga i okrnjenoga života, koji se u međuvremenu zaslugom Foucaulta i Agambena prenio u raspravu o biopolitici, na djelu je pokušaj da se iz duha neoavangarde simbolički konstruira stvarnost. I to izvan svođenja na opreke autentično-neautentično, djelo-događaj, forma-materija, estetika-politika. Suvremena umjetnost ne predstavlja nikakvu "izdaju" načela rane avangarde. Preobrazbom u estetski poredak značenja ne iščezava mogućnost pobune drugim sredstvima protiv sustavne represije u globalnome kapitalizmu. Ona se razmješta u događaje neprestanoga sudara i suočenja s "Realnim" kao tra-

70 Vidi: Peter Bürger, *Das Altern der Moderne: Schriften zur bildenden Kunst*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 2001., osobito tekst "Ende der Avantgarde?", str. 186-204.

umatskom jezgrom sukoba između prirode i kulture, imaginarnoga i simboličkoga.⁷¹

Ovdje treba posebno spomenuti prilog raspravi Benjamina Buchloha. A on tvrdi da je "bit" umjetničkoga djelovanja neoavangarde u praksi ponavljanja. No, promjena se paradigme dešava tako što u ponavljanju nastaje nova autentičnost. Izvornik se ne ponavlja u doslovnome smislu. Za razliku od mehaničkoga stroja čin reproduktivnosti pokazuje odlike slučaja i spontanosti.⁷² Umjetnici koje posvjedočuju ovu situaciju su Joseph Beuys, Daniel Buren, Yves Klein, Francis Picabia. U odsutnosti reprezentacije, temeljnoga pojma moderne estetike kako ga je povijesno-filozofijski opisao Michel Foucault u ranome djelu *Riječi i stvari (Le Mots et le Choses)* iz 1964. godine,⁷³ sve se usmjerava na odnos između konceptualne prakse i slike koja nadilazi stvarnost kao referentnu točku. Kada to imamo u vidu, nije teško razabrati zašto Hal Foster nasuprot idejama Bürgera dolazi do sljedeće tri premise svoje teorije "povratka Realnoga": (1) institucija se umjetnosti razvila tek s neoavangardom; (2) čitav se spektar njezinih postupaka i tehnika može opisati kreativnom analizom stanja suvremene umjetnosti, a ne osudom za nihilizam i estetski cinizam; (3) u bitnome se neoavangarda svodi na ozakonjenje i utjelovljenje singularnosti kao ponavljanja događaja zbog njegova novoga tumačenja.

U spoju Freudova pojma ponavljanja kao otpora i Deleuzeove filozofije postajanja (*devenir*) u kojoj se ponavljanje ne odnosi na prošlost, već na ireverzibilnost povijesti s otvorenim prostorom budućnosti, Foster je pružio iznimno vjerodostojnu obranu suvremene umjetnosti od optužbe za pad u estetsko dizajniranje svijeta. Međutim, unatoč razlozima koje je naveo, a koji su najvećim dijelom opravdano sklopljeni u interpretacijski mozaik svega onoga što označava sintagma "povratak Realnoga", čini se da u oba slučaja, kako onome Bürgerovu, tako i u zagovornicima postavke o novoj autentičnosti neoavangarde, nije dotaknut najvažniji problem koji suvremenu umjetnost "danas" izlaže vlastitome riziku da ostane naprosto "nesuvremena" zahtjevom

71 Hal Foster, "What's Neo about the Neo-Avant-garde?", *October*, Vol. 70/1994. (jesen), str. 5-32.

72 Benjamin H. D. Buchloh, *Neo-Avant-Garde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, The MIT Press, Cambridge-Massachusetts, London-New York, 2000.

73 Michel Foucault, *Riječi i stvari: Arheologija humanističkih znanosti*, Golden marketing, Zagreb, 2002. S francuskoga preveo Srđan Rahelić.

za aktualnošću glede odgovora na pitanja *društvene participacije, repolitizacije i reestetizacije*. Zašto se to nije desilo? Odgovor se čini jednostavnim: zato što horizont iz kojeg se misli spor između prve i druge avangarde više nije otvoren, ako je uopće ikad i bio. Umjetnost koja bi htjela mijenjati društvene odnose srozala bi se do razine političkoga komentara ili "novoga realizma" bez postojanja dubljeg razloga zašto se vraća pojmu "Realnoga" ako je već njegova konstrukcija stvar izvan svake pohvale društvenoga. Nije društvo ni u kojem slučaju, pa tako niti "građansko društvo", prostorom autonomije slobode i heteronomije tijela. Ono predstavlja rezultat tvorbe nečega što nadilazi modernu subjektivnost. Utoliko se "društveni uvjeti" suvremene umjetnosti nalaze izvan "društva" i njegovih likova kao što su estetizacija i politizacija. Negdje drugdje valja ipak potražiti "bit" suvremene umjetnosti nakon kraja avangarde. Iskazano govorom neoliberalne cinične izreke: *There is no such thing as society*. Ako uistinu više nema "društva", osim nadomjestaka u likovima "mreže", "komunikacije" i "medija", onda je sazrelo vrijeme da se otvori mogućnost novoga shvaćanja umjetnosti. Doba revolucionarno-subverzivnih "kulturalnih ratova" nepovratno je prošlo. Umjetnost ne određuju afekti srdžbe i etičke suosjećajnosti spram Drugoga u ovo doba ravnodušnosti. Događaj koji više ne može biti sveden ni na kakvo etičko, političko, a niti religiozno i estetsko samoodređenje čini se ispražnjenim od svega što je dosad bilo referencijalnim okvirom stvaranja umjetničkih djela. Ako ga se ne može imenovati prokušanim riječima-pojmovima iz metafizičke povijesti svjetova, što još preostaje?

Epilog

Čini se kao da je začarani krug Adornove estetske "negativne dijalektike" onaj posljednji zid na kojem se zaustavljaju svi pokušaji da se misli avangarda onako kako je to među rijetkima još na samome početku zacrtao Hugo Ball. Sjetimo se, njegove su refleksije posvećene ideji da umjetnost kao riječ i slika ima najviše mjesto u nastojanju rješavanja posljednje tajne bitka uopće. Nije to, dakako, bilo ništa "novo". Jer nakon Schellinga i Nietzschea postalo je gotovo zavjetnom obvezom mišljenja otvoriti put s onu stranu redukcije bitka na apsolutno znanje ili, što je samo negativni izraz istoga, na vjersku transcendenciju. Umjetnost stoji od početka modernoga doba između zahtjeva apsolutne znanosti i vjere. Znanost pritom pripada novovjekovnome sklopu

mišljenja. Utoliko se može smatrati "novom vjerom" kao racionalnom metafizikom čovječanstva. Vjera se, pak, ne može više održati u svijetu bez egzistencijalnoga nabačaja singularnosti života kojemu tako strastveno nedostaje "viših ciljeva". I kada se to najmanje očekuje od zagovornika anti-umjetnosti i anti-estetike, upravo je u performativno-konceptualnome činu avangarde koju ponajbolje predstavljaju iskustvo Marcela Duchampa i DADE otvoren put između dviju duhovnih moći – znanosti i Boga. Umjetnost ima tu mogućnost da u susretu s Ništa pronađe ono "novo" koje više ne zadivljuje niti opčinjava. Umjesto toga, ono "novo" postaje uvjetom mogućnosti stvaralačke entropije. Ona je toliko bezrazložna u posljednjim dosezima, pa se ne čini nimalo mističnim što je Joseph Beuys okrivljavao Marcela Duchampa da je mogao u doba vladavine neoavangarde više učiniti za stvar umjetnosti pred njezinim pokleknućem spram nihilizma društvene ravnodušnosti i vladavine tehničkoga uma. A što je to bilo poslanstvo "pape" i "velikoga učitelja" suvremene umjetnosti u svoja dva lika – "povijesne avangarde" i "neoavangarde"?

Ništa drugo negoli duboka i neiskaziva šutnja. O njoj svjedoči prazna događajnost prostora bez vremena. To je ona tajnovita mreža u kojoj uro-njeni čovjek više i ne pokušava izaći van. Dragovoljno zatočen estetski savršenim stanjem bavi se svojim postignućima ponavljajući sve što je bilo do u beskonačnost. Duchampova šutnja odjekuje praznim prostorima suvremene umjetnosti poput tajne posljednje oporuke. No, zna li itko što u njoj piše? Možda je tek riječ o praznome tekstu bez riječi i slika, čistome nepostojanju bez traga? A možda i ne...